



저작자표시-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

인류학석사학위논문

현대 한국재즈 즉흥연주의 정격성
의미구성에 관한 연구
- 연주자 공동체 사례를 중심으로 -

2013년 8월

서울대학교 대학원

인류학과 인류학전공

김 책

현대 한국재즈 즉흥연주의 정격성
의미구성에 관한 연구
-연주자 공동체 사례를 중심으로-

지도교수 오명석

이 논문을 인류학 석사 학위 논문으로 제출함.
2013년 6월

서울대학교 대학원
인류학과 인류학전공
김 책

김책의 인류학 석사학위 논문을 인준함.
2013년 6월

위 원 장_____인

부위원장_____인

위 원_____인

국문초록

본 연구는 현대 한국재즈 즉흥연주자들의 의식 내부에 투영된 의미와 가치의 체계가 사회적으로 구성되는 과정에 관해 살펴보려는 목적 하에 진행되었다. 기존에 한국사회에서 생산된 대부분의 음악관련 연구가 소위 음악의 미학적 의미에 주목한 것이라면 본 논문의 주안점은 사회문화적인 맥락에서 음악 의미의 생산과 변형의 과정을 살펴보는 것이었다.

한국에 서양음악이 들어온 지 백 여 년이 된다고 회자되고 있다. 한국에서의 서양음악은, 넓은 의미에서는 한국전통음악을 제외한 대부분의 음악들을 지칭하며 좁은 의미에서는 유럽의 고전예술음악을 뜻하는 것으로 인식된다. 이 개념 밖에 속하는 경우에는 일반적으로 대중음악이라는 명칭으로 범주화된다. 이 대중음악이라는 개념에 대해서는 아직 학술적으로 권위를 가지는 명확한 정의가 존재하지는 않으며, 일반적으로 예술음악의 대칭개념으로서 내포하는 타자성을 전제로 하여 그 범주와 개념이 규정된다. 지식인 사회에서의 냉담한 무관심속에서 한국의 대중음악은 실업계 직업교육의 일환으로 교육의 정당성을 부여받았고 이후 2년제 대학의 야간과정 교과로 대학사회에 첫 발을 들이기 시작하였다. 4년제 대학의 교과가 되고 대학원 과정이 개설되어 운영되기 시작하는 중에도 정체성에 관한 학술적 담론이나 연구는 거의 전무했다.

한국의 음악교육에 있어 대중음악이라고 통칭하는 다양한 음악실체들은 2차대전 이후 미국에서 발생한 대중음악들과의 접촉으로 생겨난 문화접변의 결과물로 가정된다. 실제로 상호텍스트성에 기반 해 다양한 문화의 음악들이 미국의 대중음악 성립에 관여했으므로 이러한 미국의 상황인식이 온당한 것이라고 확인할 수 없으나, 교육과정에 있어 다양한 명칭으로 존재하는 이 교과 과정들은 대체적으로 미국의 교육제도를 이식한 것으로 기본적으로는 미국의 재즈학(Jazz studies)을 한국사회의 환경에 맞게 절충해 개편한 것이다. 이렇듯 미국식의 재즈학이란 것은 다양한 방식으로 개편된 한국의 실용음악 교육과정의 원형으로의 의미로 구성되어 있지만 다양한 명칭구분에서 나타나는 다양성에도 불구하고 아직까지는 미국사회를 배경으로 미국사회에서 생산된 지식을 단순히 이식하는 차원에 머무르

고 있다. 이러한 맹점은 재즈학을 원형으로 상정해 교과와 편성이 이루어지는 음악교육의 현장에서 더 큰 문제를 재생산하고 있는 것으로 진단되며, 향후 교육의 진행과정에 있어 그 어느 분야보다도 극심한 종속성이 예견된다. 인류학적 개념에 있어 교육과 학습이 문화의 의미와 가치를 전달하는 과정임을 상기해 볼 때 이렇듯 문화적 맥락이 탈락된 채 진행되는 맹목적 음악교육의 문제점들은 개선되어야 할 것이다. 본 연구는 이러한 적실성으로부터 그 성립의 근거를 찾으려 한다.

연구의 구체적인 방법론으로는 재즈가 연행되고 문화적으로 확장되는 주된 공간적 배경인 재즈클럽과 교육기관에서 재즈의 의미가 표상되고 구성되는 과정을 민족지학에 기반해 경험적으로 연구함으로써 오늘날 한국재즈의 정격성 형성과정을 구체적으로 파악해보고자 한다. 그것은 한국 재즈연주자 공동체가 상호작용하는 다양한 공간적, 심리적 세팅에서 발생하는 복합적인 정격성 구성의 정치학을 살펴봄으로서, 현대 한국재즈 공동체 내부의 사회적 상호작용과정 속에 표상된 중요한 가치와 의미들이 규정되고 승인되고 확장되는 과정을 포착해 내려는 의도로부터 비롯된 것이다.

1987년 미의회에서 ‘재즈는 미국문화의 보석’이라고 선언한 결의안이 채택된 이후 유럽문화의 종속성과 단절한 고유한 미국음악으로 구성되어 선전되고 있는 재즈는 역설적으로 노예무역을 통해 기원하였다. 이렇듯 하위주체의 음악으로서의 기원을 가지고 있는 재즈는 20세기 초 미국사회에서 발생했으며, 한국사회에서는 1920년대부터 전파되어 연행되었다고들 회자된다. 민족지의 주된 연구대상인 한국 재즈 클럽연주의 세팅은 ‘정통재즈’가 연주되는 장의 상징으로서 연주자들의 의식 내부에 투영되었다. 이러한 상징성은 연쇄적으로 한국의 교육환경 하에서 필요로 하는 ‘정격적인 연행의 공간적 배경’이라는 의미로 재구성되어 교육기관에서 다루는 한국재즈 정격성의 구성과정에 연쇄적인 영향으로 나타난다. 이렇듯 클럽에서의 연행은 등가교환에 기반 한 금전적 교환가치를 넘어서서 연주자의 명예와 위세가 표상되고 교환되는 장으로서, 연주자사회 내부에서 지위의 생산과 의미의 변형을 관장하는 중요한 장으로서 기능한다.

오늘날 한국에서 벌어지는 재즈연주가 가지는 정격성은 미국사회에 표상된 신고전주의 정통재즈라는 개념에 의존적인 형태로 관찰되고 있다. 유럽음악으로부터의 종속성에 대한 반문화로서의 의미를 내포한 이 ‘정통재즈’의 개념이 한국의 재즈

공동체에 내면화 되는 과정은, 대체적으로는 미국의 메인스트림 모던재즈 개념을 여과 없이 받아들이는 경향으로 나타난다. 다만 미국 모던재즈 개념에 내재된 반문화적 '고유성'의 관념은 한국에서 다양한 층위에서 다양한 방식으로 확장되어 나타나고 있다. 제시된 민족지의 분석에서는 이러한 의미의 각축을 다루고 있다. 어떤 의미에서 이와 같이 소극적으로 나타나는 토착적 고유성에 관한 논의는, 하위주체로서의 지위를 갖는 한국 재즈연주자들이 행할 수 있는 거의 유일한 저항의 방법론인 듯 보인다.

재즈연주가 표방하는 가장 중요한 정격성의 요소로는 즉흥연주관습이 꼽힌다. 민족지를 통해 제시되는 이 즉흥연주에 관한 담론들은 한국의 교육기관과 연주필드 등지에서 다양한 방식으로 구성되고 있었으며 재즈연주자로서의 정체성 형성에 있어 가장 본질적인 요소로서 투영되고 있었다. 즉흥연주에 기반 한 한국재즈의 정격성 개념은 기술적(음악의 녹음)으로 그리고 법률적(저작권법의 개정)으로 변화하는 사회환경 속에서 좀 더 원리주의적인 성향으로 발전하기도 하고 한층 폐쇄적인 성향으로 재생산되기도 하면서, 나름의 정치학을 개발하고 자신과 타자를 끊임없이 재정의함으로서 고도로 산업화된 사회환경 속에서 자신의 정체성을 유지해나가고 있다.

주요어 : 한국재즈, 도시종족음악학, 즉흥연주, 정격성, 문화 구성주의, 한국 대중음악

학번 : 2007-20133

목 차

I. 서론	1
1. 연구의 배경 및 목적	1
2. 연구의 이론적 배경	3
3. 연구의 과정 및 방법	7
II. 구성된 사회적 기억으로서의 재즈역사	12
1. 미국사회에서의 재즈의 기억과 의미의 정치학	13
2. 재즈의 디아스포라	20
3. 한국재즈 역사의 면모	24
III. 한국재즈 공동체의 구성요소	27
1. 한국의 재즈클럽	27
2. 한국에서의 재즈교육	29
3. 한국재즈 공동체의 구성주체	31
1) 연주자 집단의 정체성	32
2) 수용자 집단과의 관계	35
3) 생산자와 수용자의 상호작용	37
IV. 상징과 의미의 생성 공간으로서의 재즈클럽	41
1. 연주의 장르로서의 재즈클럽	41
1) 한국 재즈클럽의 사회적 법률적 지위	44

2. 클럽 연주비 지불의 상징적 의미	46
1) 청취자들에게 투영된 연주비 지불의 의미	51
2) 클럽 경영자들에게 투영된 연주비 지불의 의미	53
3) 연주자들에게 투영된 연주비 지불의 의미	56
4) 연주비 책정 및 증여의 중층적 분석	62
3. 통과 의례로서의 챔세션	64
1) 수평적 사회분화를 통한 평준화	68
2) 위세와 지위의 재맥락화	73
V. 정격성 관념의 구성	76
1. 클럽연주에 표상된 정격성 의미의 확장 and 분열	76
2. 교육기관에서의 정격성 관념	83
1) 즉흥연주 능력과 정격성 관념	84
2) 유학관련 담론과 정격성 관념	87
3. 변화하는 연주환경 : 음악의 기록(녹음)과 정격성의 의미의 구성	92
4. 변화하는 연주환경 : 저작권과 정격성	100
VI. 결론	104
참고문헌	107

I. 서론

1. 연구의 배경 및 목적

한국에 서양음악이 들어온 지 백여년이 된다고 회자되고 있다. 서양식군악이나 학당의 채플 등 기능적인 목적으로 사용되기 시작한 한국에서의 서양음악은, 넓은 의미에서는 오늘날 한국사회에 존재하는 대부분의 음악들을 지칭하며¹⁾ 좁은 의미에서는 유럽의 고전예술음악을 뜻하는 것으로 인식된다.²⁾ 이 개념 밖에 속하는 경우에는 일반적으로 대중음악이라는 명칭으로 범주화된다. 우리 일상의 중요한 부분으로 작용하는 이 대중음악이라는 개념에 대해서는 아직 학술적으로 권위를 가지는 명확한 정의가 존재하지는 않으며, 일반적으로 예술음악의 대칭개념으로서 가지는 타자성을 전제로 하여 그 범주와 개념이 규정된다.

이 광의의 대중음악이라는 것은 한국사회의 구성원 모두와 깊은 관련이 있지만, 사실상 누구도 많은 공을 들여 말하고 싶어 하지는 않는 분야였다. 명문대학들의 학과목이 되기에는 그다지 대수로운 존재가 아니었으며, 대학의 학과목으로 연구되어야 하는가에 관한 담론이 형성될 기회마저 제대로 부여받지 못했다. 이러한 지식인 사회에서의 냉담한 무관심속에서 한국의 대중음악은 실업계 직업교육의 일환으로 교육의 정당성을 부여받았고 이후 2년제 대학의 야간과정 교과로 대학 사회에 첫 발을 들이기 시작하였다. 4년제 대학의 교과목이 되고 대학원 과정이 개설되어 운영되기 시작하는 중에도 정체성에 관한 학술적 검토나 연구는 거의 전무했다. 이러한 유형의 음악들이 과연 한국의 대학사회 내에서 교육되어야 하며 상품 이상의 의미를 갖는 예술활동으로서 존중되어야하는가에 대한 논의조차도 제대로 시도되지 못했다.

이러한 담론의 필요성을 강조하고 논의를 구체적으로 전개해나가는 것은 본 논문

1) 모더니티 이전에 존재했던 한국의 전통음악이라고 범주화되는 국악을 제외한 대부분의 음악이 이 부류에 들게 된다. 바로크 음악의 정경연주로부터 아이돌의 댄스음악까지가 광의의 서양음악에 해당되는 논리적 비약이 존재한다. 제즈는 신대륙의 음악으로서 한국사회에서는 구대륙 유럽의 음악과 구분 없이 서양음악의 일종인 것으로 받아들여진다.

2) 소위 클래식 음악이라고 부르는 협의의 서양음악의 개념은 한국의 제도권사회에서 널리 인정되는 개념으로서 기존의 제도권음악교육과 행정의 근본 원리로서 작용한다. 탈식민 이후에 재정의되고 재구성된 한국 전통음악의 개념도 기본 적으로 이러한 제도권 서양음악의 틀에 맞추어 연행 및 유지되고 있다.

의 목적이 아니다. 그것은 아마도 본 논문 이후의 연구 과제일 것이다. 다만 지식 인사회의 의식구조 속에서 대수롭지 않은 주변적 현상으로 머물러 있으면서도 이러한 유형의 음악들은 어느새 중요한 사회적 현상으로 존재하게 되었다. 이러한 현상이 긍정적인가 혹은 그렇지 못한가라는 질문을 던지기도 전에 양적 통계지표들은 대중음악이라는 것이, 실제로 오늘날의 교육환경에 있어서는 기존의 제도권 음악교육을 상징했던 클래식 음악의 정원을 전복할만한 상황에 도달해 있음을 지적해주고 있다. 즉 단순한 양적비교만으로는, 더 이상 소수자로 간주할 수는 없는 환경이 되어버린 것이다.

한국에서 대중음악이라고 통칭하는 다양한 음악실체들은 2차대전 이후 미국에서 발생한 대중음악들과의 접촉으로 생겨난 문화접변의 결과물로 이해된다. 또한 이러한 미국의 대중음악들은 거의 전적으로 재즈를 전신으로 해 발생한 것이라는 것이 미국음악교육의 기본적인 입장이다. 실제로 상호텍스트성에 기반 해 다양한 문화의 음악들이 미국의 대중음악 성립에 관여했으므로 이러한 미국의 상황인식이 온당한 것이라고 확언할 수 없으며 무엇보다도 이에 대해 논의하는 것은 본 논문의 목적이 아니다. 하지만 교육과정에 있어 다양한 명칭으로 존재하는 이 교과 과정들이 대체적으로 미국의 교육제도를 이식한 것으로 기본적으로는 미국의 재즈학(Jazz studies)이 한국사회의 환경에 맞게 절충해 개편된 것이라는 사실만은 자명하다.

전술했듯 미국식의 재즈학이란 것은 다양한 방식으로 개편된 한국의 실용음악 교육과정의 원형으로서의 의미를 내포하고 있다. 하지만 한국사회에서 어떠한 방식으로 재현되고 구성되고 있는가 하는 과정에 관한 구체적 연구는 전무한 실정이다. 기본적으로는 미국의 재즈학에 대한 거의 전적인 종속성에 기반하고 있을 것이라는 시각과 미국문화와 한국문화가 적당히 섞이지 않았겠는가라는 막연한 입장만이 횡행하는 가운데 미국사회를 배경으로 미국사회에서 생산된 지식을 단순히 이식하는 차원에 머무르고 있다. 이러한 맹점은 재즈학을 원형으로 상정해 교과 과정의 편성이 이루어지는 음악교육의 현장에서 더 큰 문제를 재생산하고 있는 것으로 진단되며, 향후 교육의 진행과정에 있어 그 어느 분야보다도 극심한 종속성이 예견된다. 인류학적 개념에 있어 교육과 학습이 문화의 의미와 가치를 전달하는 과정임을 상기해 볼 때 이렇듯 문화적 맥락이 탈락된 채 진행되는 맹목적 음

악교육의 문제점들은 개선되어야 할 것이다. 본 연구는 이러한 적실성으로터 그 성립의 근거를 찾으려 한다.

따라서 본 연구는 소수자의 지위로 존재하는 한국의 대중음악 일반을 옹호해야 한다는 당위론에 매몰되지 않고, 일상정치적 맥락에서 양가성을 가진 한국대중음악교육 환경에 있어 원형의 의미로 구성되고 있는 한국재즈의 정체성을 살펴봄으로서 이러한 사회적 맹점에 대한 구체적 대안의 첫 장을 제시하고자 한다.

구체적인 방법론으로는 재즈가 연행되고 확장되는 주된 공간적 배경인 재즈클럽과 교육기관에서 재즈의 의미가 표상되고 구성되는 과정을 민족지적 연구에 기반해 경험적으로 연구함으로써 오늘날 한국재즈의 정체성 형성과정을 구체적으로 파악해보고자 한다. 그것은 한국 재즈연주자 공동체가 상호작용하는 다양한 공간적, 심리적 세팅에서 발생하는 복합적인 정격성 구성의 정치학을 살펴봄으로서, 현대 한국재즈 공동체 내부의 사회적 상호작용과정 속에 표상된 중요한 가치와 의미들이 규정되고 승인되고 확장되는 과정을 포착해 내려는 의도로부터 비롯된 것이다. 아울러 이러한 문화적 의미와 가치의 각축에 관한 연구가 한국사회의 음악경험이 한층 민주화하고 다원화하는데 일조 할 수 있을 것이라는 믿음으로부터 본 연구는 출발하게 되었다.

2. 연구의 이론적 배경

인간의 음악활동은 하나의 연행행위이며 하나의 사회적 의사소통으로 정의된다. 이 연행(連行, performance)의 개념은 음악을 포함한 공연예술을 비롯해, 현대 언어학에 있어 발화행위의 수행능력(Dell Hymes 1964) (Noam Chomsky 1965)을 의미하는 광의적인 개념으로서, 인간 의사소통 체계에 내재된 상징과 의미를 이해하는데 있어 핵심적이고 근원적인 요소이다. 사피어(Edward Sapir), 야콥슨(Roman Jakobson), 하임즈(Dell Hymes)는 인간 공동체 속의 사회적이고 문화적인 심미성은 언어를 통해 표현된다고 보고 이것을 모두 연행의 개념으로 설명하였다(Bauman 1977:3). 사회언어학과 인류학의 접점에서 발생한 이러한 연행의 정의는 인간의 의사소통체계라고 할 수 있는 언어와 더불어 의례와 민속이 사회

구조와 문화역사적 맥락에서 그 과정을 분석되어야 한다는 것을 의미한다.

Turner (1972)는 ‘연행’이란 의례적 상징을 내포하고 있는 것으로서, 역동적인 의미와 지시대상을 가지고 있는 것으로 분석했다. 또한 의례는 한 집단의 현존, 활력 또는 역할에 의미를 부여함과 동시에 주기적으로 실행되는 행위들의 총체로 볼 수 있기 때문에 의례적인 사건을 이해하기 위해서는 그것의 기능 또는 변형을 사회 구조 속에서 밝혀내야만 한다고 지적했다. 이러한 터너의 논의는 의례가 한 집단의 사회적이고 공동체적인 정체성을 확립시키고 더 나아가 해당집단 내부에서 표상되고 투영되는 상징과 의미를 각인시키는 기능주의적 측면에서 파악될 수 있음을 보여준다. 더 나아가 의례적 행동이 집단 내부의 정체성을 내면화하고 결속력을 강화하는 기능적인 측면을 가지고 있다는 사실은 가장 비정치적이고 비경제적인 것으로 회자되는 인간의 의례적 행위가 실제 일상정치 내에서 작동하는 방식에 있어서는 보다 구체적인 정치학의 동인일 수 있음을 시사한다. 이와 같이 언어의 연행개념을 포함하는 광의적 의례의 의미는 인간의 사회적 의사소통에 내재된 의례적 속성이 매우 일상적인 것임을 드러내 준다. 즉 의례는 사회문화적 국면에서 발생한 담론이 구성되고 구성원들의 상징적 인지적 표상체계의 경계가 형성되고 변형되는 과정을 일상정치의 차원에서 담아내는 하나의 그릇인 것이다.

일상을 통해 나타나는 인간의 의사소통으로서의 의례적 행위는 신체에 각인된 하나의 취향이자 일상정치의 기체로서, 공동체 단위에서 혹은 개별적 행위자(agency)단위에서 자신과 타자의 정체성을 끊임없이 재정의 하고 경계를 구성해내는 과정에 있어 주요한 동기로 작용한다. Hobsbawm은 종족성 경계 구성의 이념적 자원이 되는 역사는 실제 대중적 기억에 있는 그대로 보존되는 것이 아니라, 오히려 선택되고 기록되고 대중화 되거나 제도화 된 것이라고 언급하였다. 이러한 언급은 한 사회집단이 견지하는 정체성의 의미라는 것은 현재의 구조적 맥락에 따라 만들어지고 동원된다는 점에서 현재의 질서가 투영되어 새롭게 해석된 것으로 파악되어야 한다는 함의를 내포한다. 본 논문에서는 이러한 구성주의적 원리에 의해 한 집단의 정체성이 스스로 혹은 타자에 의해 끊임없이 재정의 되는 통시적 과정에 주목한다. 이러한 역사와 문화이해의 방법론은 일상적 의례 행위로서 유지되는 한국에서의 재즈 연주가 내재하고 있는 본질과도 맞닿아 있는 것으로서, 본 논문의 분석과정 전반에 걸쳐 핵심적인 이론적 틀로서 견지된다.

본 논문에서 다루는 주된 문화적 대상은 현대 한국사회에 존재하고 있는 재즈 즉흥연주 관습이다. 미국사회의 하위주체들에 의해 발생된 이 재즈라는 음악양식이 미국사회의 역사적 국면과 필요에 의해 재구성되는 과정은 스윙재즈 시대와 당시의 사회적 의미를 다룬 (Anon 1925) 모던재즈 시대의 재즈 커뮤니티를 다룬 (Merriam & Mack 1960) 연구들이 있었다. 한국사회의 재즈를 다룬 연구로는 한국의 초기 재즈를 다룬(이진원 2005)연구나 대중가요에 있어 재즈의 영향을 다룬 연구(이소영 2010)등이 존재했고 재즈학의 한국적 변형이라고 할 수 있는 실용음악이라는 키워드에서 발견되는 자료들도 존재했으나 (박철홍 2012) 대부분 교육분야의 당위성에 관해 논의하는 글들이 대부분이었다(이정선 2010). 재즈를 다룬 미국자료들의 경우(Kart 2004) (Giddins 2009) (Berent 2006)들도 대부분의 경우 연주전공 학생들의 역사 교재로 집필된 것들이었고 무엇보다도 한국사회와의 관련성을 전제로 한 연구들은 아니었다. 본 논문에서 다루는 주된 관심사는 대상은 현대 한국사회에 존재하고 있는 재즈연주자의 의식 내부에 투영된 의미체계에 관한 지식과 통찰력을 얻는 것이었으므로 이러한 자료들은 주변적인 도움 정도만을 제시하는 것이었다. 아울러 이러한 논의가 한국의 재즈 공동체를 다루고 있는 단계로까지 구체화 되고 있진 못했다. 따라서 실제 분석과정에 있어서는 역사적 기억의 재구성과 전통의 발명(Hobsbawm 1983)에 의해 구성된 원초주의적 고유성이 한국사회에 이주하는 과정에서 나타나는 확산과 분열적인 양가성에 관한 논의는 주로 바바(Bhabha 2002[1994])의, 그리고 하위주체들이 견지하는 전복의 전략이 구체화 되는 방식과 과정 등의 분석에 있어서는 파농(Fanon 1995)의 논의들에 빛을 지고 있다.

현지조사를 통한 민족지가 제시되는 부분에 있어서는 재즈연주가 가진 가장 중요한 문화적 특질이라고 여겨지는 즉흥연주를 통해 민족의미론적 차원에서 정격성의 개념이 구성되는 과정에 착안하여 연주자들의 내부사회에서 이러한 정격성이 어떻게 말하여지는가를 포착하고자 하였다. 이렇듯 정격성의 개념이 민족지를 통해 경험적으로 구성되는 과정의 분석은 즉흥연주일반과 관련된 음악인류학의 연구성과들의 배경에 기반 한다. 비서구지역의 음악들이 존속되고 유지, 변화되는 보편적 양식으로서 음악즉흥연주(musical Improvisation)에 관한 관심은 20세기 초반부터 음악인류학의 관심사였다. 20세기 중반에 들어 즉흥연주에 관한 연구들

은 다양한 문화권으로 그 범위를 넓혀 주로 북미 인디언들의 음악, 인도음악의 라가음악, 인도네시아의 가믈란 음악, 타악기 연주를 위주로 한 아프리카의 음악 등이 서구의 인류학계에 소개되어 왔다. 1950년대 이후에 이르러서는 식민주의와 이주를 통한 다양한 문화접변의 결과로 다양한 혼종적 음악들이 발생하게 됨으로, 지리적 영역의 다름이 아니라 전반적인 어프로치의 차이(kolinsky 1957)라는, 원시사회가 되었던 복잡한 사회가 되었던, 동양이건 서양이건, 어느 사회에 속하느냐와 관계없이, 현대의 인간을 음악적으로 연구하는 것(chase 1958:7)이라는 현대식 음악인류학의 개념이 자리 잡게 되면서 즉흥연주는 구비전승이 있는 문화 혹은 서양예술음악 전통 외의 문화에 있어서는 일반적이고 보편적인 음악창작양식³⁾(Nettle 1969)이라는 인식이 일반화되게 되었다. 즉흥연주의 맥락에 존재하는 불확정성(indeterminacy)과 직관성은, 이후 모던재즈의 발명과 재구성 과정에 있어서는 기존의 유럽음악과의 사이에서 나타나는 가장 극명한 차이로서 재차 강조되고 모던재즈의 가장 중요하고 고유한 특질로서 내면화되고 선전되게 된다. 이러한 차이는 이후의 제도권 대학에 들어선 재즈가 기존의 클래식 음악과의 사이에서 갖는 구별점으로 작용하며, 유럽문화에 종속적인 미국의 제도권 문화와는 구별되는 극적인 표지로서 작용하게 된다. 음악인류학 고전의 언급들은 미국 재즈학(jazz studies)성립에 있어 유럽과 구별되는 미국적 고유성의 이념을 사회적 기억으로 구성해 과정에 있어 가장 중요한 이론적 배경이 되어주었다.

연주의 장으로서의 의미를 담지 하는 재즈 클럽이 재즈연주자들의 인지구조 속에서 표상화되고 의미를 생산해내는 과정의 분석에 있어서는 그 안에서 일어나는 금전(연주비)적 재화 혹은 사회적 재화(명예와 위세)가 증여되고 교환되는 과정(Mauss 2008[1925])을 살펴볼 것이다. 그리고 이러한 위세교환의 원리에 따라 유지되고 평형을 이루는 과정(Barth 1959)을 재즈잼세션을 의례가 가지는 기능주의적 측면에 기반해 살펴볼 것이다. 이러한 이론적 배경은 어쩌서 고도로 산업화되고 일원화된 세계화가 진행된 현대사회의 조건하에서도 즉흥연주라는 직관성과

3) 오히려 작곡이란 것은 서구라는 특수한 문화에만 적용되는 매우 특수하고 고유한 음악창작양식으로 무엇보다도 서구의 음악연구 방식으로는 (악보를 통해 음악음향의 구조를 분석하는 서구의 음악분석 방법으로는) 설명되거나 분석될 수 없는 것이다. 즉흥연주는 음악의 창조 또는 연주되는 것으로서의 음악작품의 최종형태이다. 또한 엄히 말하자면 모든 음악연주가 시대와 종류에 따라 정도만 다를 뿐 모두 즉흥연주적 구조를 가진다. (Nettle 1969)며 작곡이란 것을 서구라는 특수한 문화에만 적용되는 매우 특수하고 고유한 음악창작양식으로 언급하고 있다.

불확정성을 가장 중요한 요소로 여기는 즉흥연주관습의 문화적 특질이 가장 중요한 문화적, 미학적 인자로 유지되고 있는지에 대한 이해를 제공한다.

3. 연구의 과정 및 방법

연구자는 본 연구의 출발에 있어 연구의 대상과 범위를 기본적으로 현대 한국의 음악사회로 한정짓기로 결정하였다.⁴⁾ 이것이 연구경력이 일천한 연구가 당위론적인 거대담론에 매몰되지 않고 최소한의 적실성을 갖출 수 있는 유일한 방법론인 듯 생각되었기 때문이다. 연구의 구상 단계에 있어 본 연구는 오늘날 한국의 음악사회에 존재하는 즉흥연주문화들에 관해 인류학적으로 탐구함으로서 그에 관한 총체적 상을 얻는 데에 근본적인 목적을 두고 시작되었다. 하지만 한두 차례의 파일럿 스터디를 마치고 구체적 연구에 착수하려 했을 때, 현대한국 사회에 있어 산조를 제외하고는 전문연주자에 의해 수행된 즉흥연주의 잔존물이라고 볼 수 있는 음악들을 찾는다는 무척이나 어려운 일이었다. 그나마 비교의 대상으로서 염두에 두고 있던 시나위나 산조 등의 민속음악들마저도, 본격적인 연구에 앞서 여러 맥락을 종합해볼 때, 제도권에 입성한지 오래된 오늘날에는 즉흥연주의 개념에 해당되지 않는다고 선언할 수밖에 없었다.⁵⁾

한국음악사회에 존재하는 모든 유형의 즉흥연주관습들을 비교문화적 관점에서 살펴보고 그를 관통하는 총체성과 고유성에 관한 균형 잡힌 시각을 얻기 위한 방편으로서의 연구를 계획했던 연구자는 이 과정에서 상당히 절망하게 되었다. 왜냐하면 이러한 수정은 근본적으로 미국의 대중음악에 기원을 둔 재즈만이 오늘날

4) 비록 본 논문에서 외국의 재즈클럽들에서 이루어진 현장연구는 거의 언급되지 않았지만, 한국사회에서의 재즈라는 특수성을 생각할 때는 언제나 뉴욕, 빠리, 암스테르담, 덴하그, 런던, 스톡홀름 등지에서 실제 잼세션에 참여하며 행한 파일럿 스터디에 근거하고 있다. 그런 의미에서 본 논문의 전반에 드러나진 않지만 본 논문은 기본적으로 비교한국학적 시각을 의식하고 있다고 말할 수 있을 것이다.

5) 본래 즉흥연주되던 음악이었는가 관해서는 이론가들마다 다른 의견을 표명하고 있고 연구자의 관심은 ‘현대한국사회에서의 즉흥연주관습’이었기 때문에, 과거에 산조나 시나위가 즉흥연주되었다는 식의 막연한 증언이나 과거의 사실들을 토대로 한 내용들은 연구자의 연구에 구체적인 동인이 되지 못하였다.

한국사회에 존재하는 유일한 즉흥연주 문화라는 결론을 암시하기 때문이었고, 많은 제3세계 민속음악에 공통적으로 존재하고, 실제 과거 한국의 전통사회에서는 명백히 존재했던 즉흥연주관습이 식민주의와 탈식민 이후 구성주의의 맥락 아래에서 탄생한 전통음악 정체성 개발의 정치학에 의해 일종의 코스프레와 다를 바 없는 것이 되어버렸다는 초라한 상황인식을 정면으로 직시해야하는 것이기 때문이었다. 물론 농악과 풍물, 남사당의 줄타기마저 서구식 극장용으로 개편되어 존재하는 현실을 몰랐던 것은 아니었지만, 실제 연구에 접어들어 경험한 이러한 초기과정은 연구자와 같이 처음으로 연구경력을 시작하는 입장에서는 형용하기 어려운 극도의 상실감을 안겨주는 것이었다. 이 후 연구자는 현대한국이 아닌 다른 문화권을 필드로 결정해 연구를 진행하면 모든 것이 수월해질 수 있을까하는 생각에 구체적인 차선택을 모색해보기도 하였지만 이내 곧 이러한 일련의 현실적 제약들을 인정하고 연구를 진행하기로 결정하였다. 즉흥연주라는 주제의 변경 없이 연구를 진행하기 위한 차선택은, 한국사회 내에 존재하는 다양한 즉흥연주 관습들을 비교 분석하는 방법론을 포기하는 것이었고 연구자는 연구범위와 전체적인 연구방향의 대대적 수정을 결정하여, 현대 한국사회에 존재하는 유일한 즉흥연주 문화라 판단되는 재즈즉흥연주에 관한 연구로 그 범위를 한정하고 현지조사에 착수하게 되었다.

본 연구는 기본적으로 한국 사회에서 재즈가 연주되는 장인 재즈클럽과 연주에서 구성된 가치가 하나의 문화적의미로서 전달되는 재즈교육기관에서 수행한 경험적 현지조사를 바탕으로 하고 있다. 하지만 본 논문에서는 본격적인 민족지 제시에 앞서 재즈의 종주국으로 인식되는 미국과 한국의 재즈가 갖는 역사적인 배경과 그를 둘러싼 사회적 기억의 각축과 변화를 담론 분석한 장을 별도로 구성하고 있다. 다소 난잡한 구성이 될 것을 염려하면서도 이러한 과정을 서두에 제시한 것은, 이러한 역사적 배경에 대한 언급 없이는 기존에 선행연구들이 많지 않은 상황에서 곧바로 민족지를 제시되는 것이 혼란을 야기할 수 있을 것이라는 판단 때문이었다. 이후의 장에 있어서는 현지조사의 내용과 담론 분석의 방법론이 중층적으로 구성되었다.

본 연구를 위해 수행된 현지조사는 정해진 시공간에 정해진 문화구성원들이 거주하고 생활하는 전통적인 인류학의 현지와는 무척이나 다른 것이었다. 이처럼 장

소 정체성이 일정하지 않은 경우 기본적으로 현지라는 것에 대응하는 대상의 공간적 실체가 일정하게 정해져있지 않았고, 연주자들이 움직이는 동선들 자체가 현지가 되는 형국이었다. 이러한 경우에는 반주기적으로 혹은 간헐적으로 형성되고 사라지는 현지와 그 사회적 연망을 인지하고 찾아다니는 것이 가장 중요했다. 어떤 의미에서는 대도시 사회 내에서의 작은 개별적 디아스포라와도 같은 광경이었다. 이와 같이 산발적 장소에서 벌어지는 경험들은 연구를 처음 시작하는 입장으로서 매우 혼란스러운 것으로서, 현지성의 의미를 부여할 수 있는지에 대한 확신을 얻기 힘들었다. 하지만 무장소성이라고 부를만한 이러한 난점에도 불구하고 공동체의 연망이 지속적으로 나타나고 그에 따라 연주자 개인 간의 관련맺음을 기반으로 한 공동된 상징과 가치가 드러나는 모습을 발견할 수 있었고, 연구자가 설정한 클럽이라는 환경이 인류학의 현지개념에 적합한 대상이 될 수 있다는 확신을 갖게 되었다. 이와 같이 산재해 있는 장소에서 산발적으로 발생하는 현지의 조건 하에서 현지조사를 수행함에 있어서는, 장기간에 걸친 지속적인 참여관찰이라는 조건을 충족시키는 것이 현실적으로 거의 불가능한 상황이었다. 왜냐하면 재즈 잼세션 필드를 찾아간다고 했을 때 일주일에 직접 참여관찰을 할 수 있는 시간은 고작 한 두시간 남짓이게 마련이고, 또한 대학사회에서 이루어지고 있는 재즈교육을 통해 현지조사를 하는 동안에도, 정규수업시간을 제외한다면 적극적인 인터뷰를 할 수 있는 시간은 역시 한 두 시간 남짓이기 때문이다.⁶⁾ 결국 연구자는 일주일에 단 몇 시간을 위해 대부분의 시간을 대기하며 기다려야하는 처지인 것이었다. 이런 의미에서 본 논문을 위한 현지조사는 좀 더 지난한 시간을 보낼 수밖에 없었다.

현지조사는 앞서 언급했듯이 기본적으로 연구자가 실기강사로 근무하는 교육기관과 다수의 재즈클럽들에서의 참여관찰 그리고 비정기적, 비공식적 인터뷰를 바탕으로 전개되었다. 먼저 교육기관에서 수행된 현지조사의 경우에는 연구자가 재즈즉흥연주 합주 수업을 주관하는 시간강사였기 때문에, 3,4학년 학생들을 모아 약2시간여간의 잼세션을 주관하고 이후의 저녁식사 자리에서 자연스런 인터뷰를

6) 정해진 공동체가 각기 다른 장소에 출현하는 경우와 달리, 잼세션이 끝나면 장소의 의미가 변하는 것은 어떤 의미에서 또 다른 고민거리이기도 했다. 하지만 현지조사가 몇 차례 반복되는 가운데, 현지의 장소성이라는 것이 반드시 물리적 위계에 의해 분명히 정의되는 것만은 아니며, 특별한 경험과 의미부여에 의해 다양하게 해석될 수 있음을 인지하게 되었다.

하는 일이 전혀 어렵지 않았고, 참여자인 재학생들이 잼세션에 대한 자신들의 의견을 적극적으로 개진해 주기도 하였다.⁷⁾ 이 경우에는 내부자 신분이라는 것이 또한 연구자이자 연주자라는 이중적 정체성이 현지조사에서 매우 유리하게 작용하였다. 인터뷰에 응하는 학생들은 기다리기도 했다는 듯 자신의 의견들을 적극적으로 개진해주어 비교적 수월하게 연구를 진행할 수 있었다.

하지만 재즈클럽을 대상으로 한 현지조사에서는 사정이 전혀 달랐다. 먼저 공간적인 측면에 착안해보자면, 이 재즈클럽이라는 곳은 각기 다르지만, 보통 일주일 중 한 요일을 잼세션의 날로 정해 연주를 시행하고 있는데, 비슷한 구성원일지라도 각기 다른 장소에서 만나게 되는 것이었다. 이렇듯 비슷한 인물들을 굳이 다른 장소에서 만나야하는 번거로움은 교육기관에서 시행하는 현지조사 등에서는 겪지 않아도 되는 것이었다. 게다가 어느 연주자가 그 주의 잼세션에 참여하게 될지에 대해서는 예측하기 어려운 것이었으므로, 나름 중요한 역할을 해주었던 인포먼트가 지속적으로 도움을 준다는 보장은 없는 것이었다. 조사과정에 있어서도 평소 안면이 있는 연구자가 자신들을 연구하겠다고며 녹음기를 들고 나타났다는 것 자체에 대한 거부감이 존재하고 있었고, 연구자의 어학용 카세트녹음기가 음악을 기록하기에 적당치 않다는 것을 매번 확인시켜 주어야만 했다. 실제로 클럽 잼세션 참가자들은 학교라는 세팅과는 달리 매우 다양한 연령, 신분, 연주능력을 가진 구성원들이 참여하고 있었는데, 교수직에 임용된 연주자들이나 전문적인연주자들의 경우에는 연주를 녹음하는 것에 대해 극도로 적대적인 반응을 보이곤 했다. 이러한 거부감은 생각보다 훨씬 강한 것이었고, 연구자를 노골적으로 비꼬는 경우가 많이 발생하게 되었다. 예컨대 오늘날 재즈연주자들 중 대학원 졸업자의비율이 매우 높는데 대체적으로 ‘누군 대학원 안다녀봤나 유세 떨지 말라’는 투가 대표적이었다. 인터뷰를 요청하는 거의 대부분의 뮤지션으로부터 나타나는 비난과 저항의 반응은, 연주에 앞서 허락을 구하는 때마다 거의 매번 경험하는 것이었고 무엇보다도 다시는 필드워크를 할 수 없을 위험마저도 상존하는 상황이었다.⁸⁾ 이 경우

7) 학교에서의 필드워크는 클럽에서의 필드워크에 의한 무척이나 수월했다. 하지만 한창 필드워크 중일 때에는, 목적에 눈이 멀어서였는지, 혹이라도 연구자의 연구가 연구자 자신도 인식하지 못하는 사이에 ‘위계에 의한 것’이 되고 있었던 것은 아닌가라는 생각을 잘하지 못했었다. 이러한 점에 대해서는 시간을 갖고 성찰하고 있는 중이다.

8) 아울러 내부자 신분을 가진 연구자로서 이러한 반감이 연구자의 평판에 부정적으로 작용할것이라는 두려움은 매우 심각한 심리적 압박으로 작용했다.

에는 교육기관의 경우와 달리 연주자라는 내부자의 신분은 매우 불리한 조건으로 작용하였다. 내부자로 인지되어있는 연구자가 마치 외부자인 것처럼 기록을 위한 카메라나 녹음기를 들이대는 일, 혹은 연구자를 자칭하여 연주자들에게 설문지를 건네거나 공식적 인터뷰를 요청하는 일이 예상외로 큰 심리적 저항을 불러일으켰다. 이러한 이유로 재즈클럽의 잼세션 연주를 대상으로 하는 경우 공식적 인터뷰를 하고 공식적으로 참여관찰을 하는 것에 큰 애를 먹었고 많은 부분을 비공식적 인터뷰에 의존할 수밖에 없었다. 이러한 환경에서는 연행이 벌어지는 시간과 장소를 알아낸다던가 하는 것은 어렵지 않았지만, 연구대상과 라뽀를 형성하는 것보다는 오히려 익숙하던 인물이 관찰자로 나타나게 된 상황을 납득시키는 일이 훨씬 어려운 것이었다.

II. 구성된 사회적 기억으로서의 재즈 역사

한국 사회의 재즈는 기본적으로 종주국이라 일컬어지는 미국과의 밀접한 관련 속에서 발전되어 왔다 따라서 한국재즈의 특수성에 관해 언급하기에 앞서 미국사회 내에서 존재했던 재즈에 관한 담론들을 선결문제로서 언급하는 과정이 필수적일 것이다. 미국사회에서 재즈의 의미를 두고 벌어진 각축의 역사를 살펴보는 과정이 본 장의 서두에 필요한 이유가 단순히 한국에서 벌어지는 재즈라는 심미적, 사회 문화적 현상이 미국사회에 대해 종속성을 띄기 때문인 것은 단연코 아니다. 오히려 한국재즈가 그러한 단순한 옥시덴탈리즘과는 구분되는 훨씬 복잡한 국면을 통해 상호간의 역사적 관련을 맺고 있기 때문이다. 이러한 양가성과 복잡성은 한국재즈가 처한 특수한 역사적, 문화적, 심리적 본질로서 이러한 문화특질들에 대해 중층적으로 이해할 때 비로소 한국재즈공동체에 대해 구체적으로 말할 수 있게 될 것이라는 판단에 근거한 것이다.

유럽인들에 의한 아프리카인들의 비자발적 이주에 의해 발생하고 자라나게 된 재즈는, 뉴올리언스의 크레올들에 의해 발생되었다고 회자되는 음악으로서, 사회언어학 개념에 있어 피진언어⁹⁾개념의 음악적 변형으로 파악될 수 있다. 이렇듯 기본적으로 크레올 음악으로서의 내포하고 있는 혼종성은 재즈가 가진 가장 본질적인 속성인 것으로서 20세기 미국의 사회 경제적 상황의 변화와 맞물려 다양한 방식으로 재구성되게 된다. 이러한 태생적 혼종성은 끊임없이 전략과 가변성에 직면하는 정치사상의 기획을 창시한다(바바 2002:141). 미국사회에 있어 철저한 하위주체였던 재즈연주자들의 음악인 재즈가 국가적 정체성의 기원과 통일성을 주장하는 도덕주의적, 민족주의적 담론 속에서 구성주의적으로 변화하는 맥락을 살펴보는 일은 한국의 재즈역사가 가지고 있는 사회적 심리적 의미의 변화에 관해 숙고해보는 과정에 있어서도 꼭 필요한 일이다.

9) 피진(pidgin)은 다른 언어를 말하는 지배자와 피지배자가 일상적으로 접하는 장에서 피지배자가 사이에서 의사소통을 위해 형성된 혼성어를 부르는 말이다. 피진이 뿌리내려 모국어로서 사용되는 말을 크리올이라 한다. 서로 만나는 두 언어 가운데 어휘는 상층어에서, 문법구조는 하층어에서 따오게 되며 전체적으로 단순해진다. 두 집단의 접촉이 약화되면 저절로 사라지고, 접촉빈도가 더 잦고 세지면 상위어 자체를 배우게 되므로, 근본적으로 불안정한 언어일 수밖에 없다.

1. 미국사회에서의 재즈의 기억과 의미의 정치학

스윙시대는 1920년대와 30년대를 시대적 배경으로 하고 있으며, 다양한 대중매체에서 미국 재즈의 전성기인 것으로 투영되어 나타난다. 이 시기는 재즈가 대중음악으로서 상업적 성공을 기약하던 거의 유일한 시기로서 전 세계적으로 통용되는 보편적 대중음악이라는 개념이 생겨난 시기이기도 하다. 교통 통신 수단의 발달에 따라 기존에 지역적으로 발생하고 소비되던 대중음악이라는 것이 전 세계를 하나의 시장으로 삼는 거대한 산업의 대상이 되고 미국의 혼종문화인 재즈와 신대륙 미국에서 발생한 새로운 형식의 음악극인 뮤지컬은 이러한 산업의 중심에 서게 된다. 20-30년대 재즈는 유럽과 아시아 등 구대륙으로 전파되게 됨으로서 이후 20세기 미국이 전 세계의 대중음악 및 음악산업의 헤게모니를 선점하는데 있어 중요한 계기가 되었다. 이러한 재즈의 상업화는 20세기 전반에 걸쳐 미국이 국외에 있어 자신의 영향력을 확장시키는 동인이 될 수 있었으나, 하위주체들의 순박한 민속음악이라는 본래의 사회적 체계가 사라지게 됨으로서 미국 사회 내에서는 반발의 대상으로 자리 잡게 된다.

[인용2-1]

이 나라는 만약 우리가 가고 있는 길을 그대로 간다면 파멸에 이르지 않을 수 없다. (중략) 우리는 그 시점에 다다르려 하고 있다. 이 정서의 불안정이 범죄, 정신이상을 가져온다. 다른 조건들과 마찬가지로 범죄행위도 병리학상의 문제이다. 우리 정서의 불안정은 자동차, 재즈, 영화의 산물이다. (Anon 1925b:5-6 재인용)

[인용2-2]

이제 음악의 사회적 중대성은 몇 가지 국면에서 보았을 때 무서울 정도이다. 악의 유혹에 저항할 수 있을 만큼 충분히 성장해있지 않은 젊은이의 육체와 심리에 재즈는 심대한 해를 끼치고 있음을 알고 있다. 이 사실이 오늘날 미국에서 생겨나는 방대한 범죄 발생률의 설명이 될 것이다. (ibid 8-9)

[인용2-1]은 뉴욕주립대학 병원의 정신병리학 교수인 M. P. Schlapp의 기고문을

재인용한 것으로서 재즈에 관한 한 정신과 의사의 진단이며, [인용 2-2]는 이 기고문에 대해 음악잡지 etude가 게재한 기사이다. 이 글들에서 재즈는 개인의 정신과 육체를 파멸시키고 거시적으로는 국가 쇠퇴의 상징으로서 범죄, 정신이상의 원인이 되는 매개로 간주되고 있다. 당시 보스턴 대학의 교수들은 "재즈는 현대남녀나 어린이들을 야만시대로 되돌아가게 하고 있다." (ibid:22) "재즈는 무신경적, 무법적이며, 원시적이고도 광폭한 금수주의 및 외설의 복합체로 분석할 수 있을 것이다." (ibid:15) 라고 언급하며 재즈를 문명 이전의 단계에나 해당할 저속한 음악으로 평가하고 있으며, 작곡가 Sir Hamilton Harty는 '스스로 음악적으로 각성하고 있다고 자인하는 시대에 재즈의 야만스런 일당이 고전음악의 역사를 비하하고, 진지한 고전 음악에 대한 모독행위를 정당화하는 것을 참고 있을 수 없다고 언급했다.

위에 인용한 내용들은, 재즈가 한창 유행하여 미국 및 타대륙 전역으로 퍼져나가기 시작할 당시 정신과 의사와 대학교수 그리고 고전음악 작곡가 등 다양한 직종의 중상류 계층 미국인들이 가진 재즈에 대한 태도를 단적으로 보여주고 있다. 당시 미국사회의 중상류층들이 가지는 재즈에 대한 반감은 대체적으로 야만 혹은 문명이전의 단계를 언급하며 범죄와의 직접적인 연관을 암시하고 있다. 이러한 담론들에 있어 인종과 관련된 언급이 수면위로 나타나고 있는 것은 아니지만, 기본적으로 인종주의적인 타자화가 주된 회피기제로 작용하고 있는 것으로 추측된다.¹⁰⁾¹¹⁾ 타자로서 고착된 재즈의 관념은 바바가 지적인 바와 같이 무질서, 퇴화, 악마적 반복이라는 함의를 지닌 대상으로 정형화되고 있다.

1930년대에 접어들며 대공황의 여파로 인해 재즈에 대한 미국사회의 반감은 더

10) 이 당시 재즈 연주의 수용자 즉, 재즈음반의 구매자나 재즈클럽 공연의 감상자는 거의 대부분 백인들에 한정되어 있었고, 재즈는 흑인들의 심성이 담긴 음악이지만, 동족인 흑인들에게 향유되기 위한 것은 아니었다. 그것은 오히려 백인 소비자들의 요구에 걸맞게 다듬어진 음악이라는 측면들이 강했다. 연구자는 이러한 음악생산과 소비의 구조가 전적으로는 아니더라도 상당부분 인종적인 위계관계 속에서 작동하고 있었다고 파악하고 있다. 즉 다시 말해 당시 미국사회의 중상층들이 가지는 반감의 원인인 원시성, 야만성 등의 속성은 사실상 중산층 혹은 중하위층 백인 소비자들의 요구에 의해 만들어진 하나의 상품이었다. 즉 다시 말해 당시의 재즈는 욕망의 대상인 종시에 떨기와 조롱의 대상이라는 양가성을 내포한 것이었다.

11) 1920-30년대의 재즈연행은 2차세계대전 이후의 재즈와는 다르게 대부분 춤을 추는 행위와 병행되어 일어나는 현상이었고 이 스윙댄스라는 것은 기존 백인사회에 존재하던 민속춤들과는 사뭇 다른 격렬한 것이었다. 이러한 이질성이 당시 엘리트 미국인들이 '원시성', '야만성'이라고 지적하며 가지게 되는 큰 반감의 원인이 되었던 것으로 보인다.

육 고조되어 미국의 중산층 사회 전반에 만연하게 된다. “재즈는 음악가를 자살로 몰아붙인다.”는 억측에 가까운 뉴욕타임즈의 기사나 “재즈는 미국 출신의 불세비키당 일당들이 중앙아프리카로부터 가져온 것이다. 그들의 목적은 기독교문명이 세계에서 제거하는데 있다.”(confrey1934:b42)는 주장은 오늘날에는 신빙성 없는 것이지만, 그 당시에는 사회 전반에 일반화되어 있는 태도였다. 이렇듯 초창기 미국재즈를 둘러싼 사회적 인식은 음악이 독립적인 음향현상이 아니라 음의 총체로서, 문화적으로 규정된 심리적 국면에 있어 어떻게 상징적으로 구성될 수 있는가를 보여준다.

이러한 가운데 30년대에 들어 재즈가 전 세계적인 현상이 되고 유럽, 남미 등 다양한 지역으로 퍼져나가게 되면서 재즈에 관한 위험성을 강조하는 이러한 억측들은 수입국의 다양한 문화적 환경에 따라 각기 다른 방식으로 재구성되게 된다. 가장 먼저 1928년 러시아가 “미국의 재즈를 수입하고 연주한 사람은 100루블의 벌금 및 6개월의 징역에 처한다.”고 선언했다. 1931년 멕시코의 학생동맹은 “미국의 재즈음악은 미합중국에 의한 멕시코 지배를 확대하기 위한 수단으로 사용되고 있다”고 언명하고 금지를 선언했으며, 1934년에는 아일랜드의 게일인 동맹은 “재즈는 문명에 대한 위협이자 적”이라고 낙인을 찍었다. 이후 일본이 2차세계대전에 참전하게 되면서 한반도에서도 재즈는 적성국의 음악으로서 금지대상이 된다. 미국 그리고 재즈가 전파된 다른 국가들에서 생산된 재즈에 관한 부정적 담론들은 비록 그 구체적 대응방식에서는 차이를 보이지만 근본적으로는 재즈라는 이질적 문화를 기존에 존재하는 자국문화의 원초주의를 위협하는 존재로서 간주하는 방식으로 기존의 문화와의 사이에서 경계를 발명해내고 있음을 알 수 있다.¹²⁾ 하나의 음악양식에 불과한 재즈가 자민족의 문명의 위협이라고까지 판단하고 있으며, 이러한 폐쇄적 경계가 자민족의 문명의 가치를 보호한다는 도덕적 당위론에 근거해 있다는 것은 놀라운 일이 아니다. 도덕주의에 근거해 재즈를 타자화하는 경향은 이후의 시기에도 지속적으로 반복되는 경향이다.

모던재즈시대¹³⁾는 2차세계대전이 끝나고 40년대 후반 50년대 초반이 되어 시

12) 이러한 사회적 공포와 적대감은 20세기 후반에는 록앤롤을 향해, 21세기 들어서는 테크노 음악들을 향해 있다.

작되었으며 비밥이라는 부류의 음악으로 대변된다. 비밥은 매우 빠른 템포와 복잡한 구조를 갖는 음악으로 기존의 스윙재즈와 같이 리듬에 맞추어 춤을 출 수 있는 오락음악의 부류에서 완전히 탈피해 있었다. 이전의 빅밴드체제에서 분리되어 소규모의 연주자들이 연주하는 형태의 음악인 비밥세대를 맞아 이제 재즈의 관객들은 의자에 착석한 채 재즈연주를 관람하는 새로운 관습을 맞고 있었다. 이후 50년대를 맞아 미국의 경제가 호황을 맞고 흑인들이 음반의 구매층으로 부상하게 되면서¹⁴⁾ 재즈와 구분되는 다른 형태의 대중음악들이 분화되어 나타나게 되고¹⁵⁾ 재즈는 대중음악의 카테고리에서 분리되어 언더그라운드 장르로 남게 된다. 이전의 시기와는 달리, 문화적으로나 인종적으로 주변화 된 재즈 연주자라는 집단이 문화적 정체성과 그 차이라는 중요한 항목을 과감하게 말하기 위해서, 흑인 혹은 소수자의 위치를 기꺼이 가정하게 되었다. 재즈연주자들의 자의식이 성장함에 따라 재즈연주자들은 그들에게 부과된 억압 즉 타자성의 정체성이라는 것에 대해 적극적으로 인식하고 발언하기 시작하였으며, 이러한 재즈연주자 공동체 내부의 변화에 따라 재즈는 주류미국문화에 대한 반문화로서의 성격을 강하게 띄게 된다. 60년대에까지 이어지는 밥bop의 시대¹⁶⁾에는 그 당시 아직 만연하던 미국사회 내에서의 인종문제가 재즈연주자들 사이에서 가장 중요한 쟁점으로 인식되게 된다. 재즈 트럼펫터 마일스 데이비스는 대부분이 백인관중들인 상황에서 이에 대한 저항으로 등을 돌리고 연주하였고, '검은 것이 아름답다.(black is beautiful)'라는 기치 아래 재즈는 미국흑인 인권운동에 있어 중요한 가치로 재구성되게 된다. 당시 재즈연주자의 대다수를 차지하던 흑인연주자들 중 많은 수가, 자신들의 의지에 반하여 노예로 끌려오게 된 원인을 서구의 기독교문명으로 규정짓고 그에 대한 저

13) 1950년대 탄생한 용어로 처음에는 모더니스트(비밥, 쿨, 하드밥)와 역사주의자(뉴올리언스)를 배제한 재즈를 의미했다. 오늘날 이 개념은 급진적인 혁신주의와 복고주의를 제외한 재즈의 황금기라 불리는 1940-50년대 전통을 중심에 둔 재즈를 지향한다. (Giddins, 2009:691)

14) 2차세계대전 후 1950년대의 미국은 그때까지 역사에 나타난 나라 가운데에서 가장 부유한 나라였다. 그리하여 1950년대의 미국은 '풍요로운 사회(Affluent Society)'로 불리게 되었다. 뉴딜정책과 제2차 세계 대전을 거치면서 소득 분배에 있어서도 상당한 평등화가 일어났다. 그리하여 1920년대 최상위 5%의 고소득자가 전체 국민 소득에서 차지하는 비율은 3분의 1에서 5분의1 미만으로 적어졌다. 그것은 미국 경제의 번영이 중, 하층민에게도 혜택을 주었음을 의미하였다. (이주영 2009)

15) 리듬앤블루스, 소울, 펑크 등의 흑인대중음악들이 차례로 분화되어 시장에 출현하게 된다.

16) 40년대 후반부터 발생한 비밥 bebop의 다양한 변이형을 뜻한다. 60년대에 융성한 하드밥 hard bop이 대표적이다.

향으로 이슬람으로 개종하고 이슬람식 이름을 사용하였다.

이러한 전복의 전략은 2차대전 이후 급변하는 미국 사회의 정치적 심리적 긴장 상태로부터 기인한 것이다. 지난 스윙시대의 재즈가 백인 관객들을 위한 엔터테인먼트에 불과한 것이었다면 밥시대의 재즈는 흑인 자신들에 의해 순수예술음악으로 규정지어지는 시기라는 중대한 차이를 갖는다. 이러한 측면은 음악사적으로 보아 발전이라는 말로 요약될 수 있겠지만, 이 당시 비밥재즈 연주자들의 개인적인 삶은 헤로인중독과 지독한 경제적 궁핍으로 점철된 지난한 것이었다. 열등감에 사로잡힌 흑인이나 우월감에 예속된 백인은 똑같이 신경증적 지향에 따라 행동한다(과농: 1969)는 과농의 언급처럼 그들은 주변인 혹은 하위주체라는 타자성을 적극적으로 인식하고 있는 자로서 견고한 기존 질서에 저항하는 일은 이론적 당위성에 관한 논의만큼 견고하지는 못한 것이었다. 이 시기의 재즈는 이후 신고전주의 시대에 들어 벌어진 정체성 구성의 맥락에 있어 재즈 역사상 가장 위대한 황금기로 언급되지만, 한 개인으로서의 삶은 편집증과 분열로 점철된 것이었다. 연주자 개인의 삶에 있어 약물과 관련된 내용들, 그리고 전형적인 미국식 중산층 가정을 이루지 못한 삶의 궤적들은 미국의 주류사회가 재즈를 도덕담론에 기반해 단죄하고 주변화하는 과정에 있어 중요한 공격의 대상으로 재생산되어왔다.

60년대에 들어 재즈는 음반의 판매량으로 볼 때 이미 대중음악이라 할 수 없게 되어버린 후였지만, 다양한 하위장르로 분화된 미국흑인(African American)음악의 원형이자 정신적 지주로서의 지위를 미국의 흑인사회로부터 부여받게 된다. 흑인 인권 운동가였던 말콤 엑스 Malcolm X는 1964년 뉴욕의 한 정치 집회에서 “흑인 뮤지션이 나팔을 불기 시작하면, 그것은 곧 즉흥연주가 되고 새로운 창조가 된다. 그것은 내면에서 흘러나오는 것이다. 즉, 그의 영혼인 것이다. 재즈는 미국에서 흑인들이 자유롭게 창작할 수 있는 유일한 분야다.” 라고 언급하며 이러한 상징성에 정당성을 부여했다. 아울러 이 당시부터 재즈는 연구와 학문의 대상으로 여겨지게 되어 1959년부터 University of North Texas, 보스턴의 버클리 음악학교 그리고 다양한 워크숍 등지에서 다뤄지게 된다. 하지만 아직까지 재즈라는 이름을 공식적인 학과목으로 사용하거나 재즈학(Jazz studies)라는 명칭으로 학위를 제공할 수 있는 것은 아니었으며, 재즈연주자들의 인지도에도 구성된 새로운 자의식의 구도와는 구별되게, 당시의 중산층 백인사회에서는 아직도 비밥음악을 사회

에 심각한 해를 끼치는 것으로 간주하고 있었다.¹⁷⁾

신고전주의시대를 맞는 80년대 후반에 접어들게 되면서 재즈에 대한 미국사회의 태도는 이전과는 전혀 다른 전략으로 나타나게 된다. 1987년에 이르러 미국 의회는 재즈가 미국의 값진 보석이라고 천명한 결의안을 통과시켰다. 이 상징적인 사건을 배경으로 재즈는 미국사회 내에서 명실공히 제도권 음악으로서의 지위를 획득하게 된다. 하위주체의 음악이자 대중음악으로 여겨졌던 재즈는 이제 미국인들의 가장 중요한 근대 문화유산 중 하나로 선언되기 시작했으며, 오늘날 전 세계를 주름잡는 문화현상으로 재현된 대중음악들의 원형(prototype)으로서의 정격성을 부여받게 되었다. 술과 담배냄새가 가득한 재즈클럽이라는 기존의 연주관습과는 사뭇 다르게도 콘서트홀에서 연주되는 횟수가 늘어나게 되었고, 정부기관의 공공보조금에 의해 제작되는 학술적, 저널리즘적 다큐멘터리의 주된 주제가 되기 시작하였다. 무엇보다도 큰 변화는 기존에 주변부에서 산발적으로 이루어졌던 재즈의 교육이 인간 정신문화의 심장부라고 할 수 있는 대학의 제도권 교과목으로 가르쳐지게 됨으로서, 미국의 전통음악이자 민속음악으로서의 위치를 공고히 하게 되었다는 점이다. 80년대 말과 90년대 초반에 들어 메네스(Mannes)음악대학, 이스트만(Eastman)음악대학, 뉴욕 시립대학 등에서 재즈 전공 학부 및 대학원이 개설되고 머지않아 대다수 주립대학의 음악대학에서도 재즈과가 개설됨에 따라 재즈연주와 교육은 이전 시기와는 다른 양상 속에서 진행되게 되었다. 이제 재즈는 유럽의 고전음악과 동등한 위치에서 가르쳐지고 연구되는 음악이 된 것이다. 단 음반 시장에서 차지하는 비중은 불과 3%미만으로 이제 미국 사회에서 재즈는 공공적지원금에 의해 유지되고 있는 음악이 된 후였다. 이 시기에 접어들어 미국대학의 재즈교과과정은 대부분 1940-50년대를 재즈의 황금시기로 구성한 것으로서 당시의 재즈 엘리트들은 이러한 상징의 조작과 재구성을 통해 유럽의 음악과 구별되는 고유한(indigenous)미국의 전통예술음악으로서 재즈의 역할을 발명해내게 되었다. 소위 신고전주의 재즈의 발명기로 명명할만한 이러한 일련의 과정에 있어 미국재즈가 갖는 정격성은 인종차별을 불굴의 인내로 극복해낸 흑인 비밥연주자

17) 이후 60년대 70년대 미국 외의 지역에서는 자민족의 전통, 민속음악과 재즈를 결합한 소위 ethnic재즈의 시대를 맞고 있었다.

로 규정되었는데, 그 과정에 있어 1960-1970년대에 다양한 방식으로 자생하였던 세계 각국의 독자적 재즈(미국인들의 표현에 따르면 ethnic jazz)의 타자화가 실행되었다. 뉴욕시에 위치한 링컨센터에 상주악단으로서 링컨센터 재즈오케스트라가 창단되게 되고, 오늘날은 뉴욕필하모닉과 더불어 뉴욕의 문화역량을 대표하는 권위 있는 음악연주단체로 재구성되었다. 이 오케스트라의 음악감독을 맡게 된 윈턴 마살리스는 당시 “나는 일본인이 재즈를 연주할 수 있다고 생각하지 않는다.”라는 인종주의적인 발언을 남겼다. 이 일화는 당시 이미 다양하게 구성된 전 세계의 다양한 변이형(variation)들 가운데에서 미국재즈의 정격성과 우월적 정통성을 발명해내는 가운데에 발생했던 타자화 전략의 극단적 형태이다.¹⁸⁾ 이후 미국사회는 소위 원초주의라고 부를만한 작업에 천착하게 되어, 막대한 국가 보조금을 들여 재즈의 원형으로 언급되는 1910년대 뉴올리언스의 연주를 복원하고, 음악대학들은 유럽의 바로크음악의 원전연주에 비견할만한 태도로 1920년대 스윙재즈와 1950년대의 비밥재즈를 역사주의적으로 재구성해 연주하는데 공을 들이고 있다. 이후 1990년대 후반부터는 미국 중고등학교학생들을 대상으로 국가에서 재정을 지원하여 재즈순회 연주 프로그램을 지속적으로 벌어지고 있으며, 그러한 프로그램들의 모토는 미국의 문화적 자부심(cultural pride of American)이다.¹⁹⁾ 그리고 이 과정의 주안점은 재즈를 미국의 고유한 문화로서 각인시키는 것이다.

국가를 파멸에 이르게 할 야만이 투영되어있는 음악으로부터 미국의 값진 보석이 되기까지 지난 세기 동안 재즈의 의미를 두고 제시된 다양한 견해들은 한 음악양식이 내포한 문화적 상징성이 미국이라는 사회문화적 배경 속에서 시대와 더불어 어떻게 각축하고 변화되어왔는가를 여실히 보여준다.

18) 실제로 이러한 발언이 나온 후로부터 20여년이 지난 오늘날 윈턴 마살리스 4중주단의 더블베이스 연주자는 일본인이다.

19) 외국학생이 미국의 랭귀지 스쿨에 등록하면 가장먼저 배포 받는 것들 중 하나가 재즈음악의 연주 레코드이다. 실제로 연구자는 십대 후반시절 미국에서 수년간 학교를 다녔던 적이 있는데, 학교에 도착하자마자 받은 것은 스윙시대와 비밥시대의 재즈 연주자들이 담긴 카세트 테이프와 그 목록 설명서였던 것을 뚜렷이 기억한다.

2. 재즈의 디아스포라

현대의 한국사회에서도 여전히 유지되고 있는 유일한 즉흥연주 문화²⁰⁾로 추정되는 한국의 재즈가 가지는 두드러지는 특징 중 하나는 본질적으로 내포하고 있는 역사적 복잡성이었다. 먼저 한국 내에서 연주되는 재즈라는 음악문화가 토착적인 한국인들의 음악적 언어와 외부에서 들어온 음악적 언어와의 혼종화를 통해 발생하고 성장하게 되었다는 것은 자명한 사실일 것이지만 재즈라는 음악문화가 한반도에 도착하기 전 이미 무수히 많은 문화적 혼종의 역사적 퇴적과정을 내포한 채 수입되게 되었다는 점에 대해서는 적절한 언급이 이루어지지 못하고 있다.

대부분의 피식민 경험이 서구인과 비서구인 사이에 벌어진 서구문화와 비서구의 토착문화와의 관계에서 빚어진 일련의 혼종화 과정이라 할 수 있다면, 한국의 피식민 경험은 이러한 맥락과는 다른 의미를 갖고 있다. 즉 한국사회는 서양음악을 서양과의 접촉을 통해, 미국의 음악을 미국과의 접촉을 통해 받아들이게 된 것이 아니었다. 다시 말해 한국에서 서양음악의 시원²¹⁾이라는 것이 실제 서양과의 접

20) 우리 한국의 전통 민속음악들을 사례로서 들어 보자면, 산조가 무형문화재로 지정된 이후부터 새로운 유파가 거의 발생하지 않는 경향이 나타나는데, 이러한 과정은 연주자들이 새로운 가락을 첨삭하거나 변주하는 전통적 맥락이 단절되었음을 의미 한다. 비록 산조가 오늘날 즉흥연주 되고 있지 않는 경향이 나타나고 있지만, 산조가 발생하고 변형되어 새로운 유파들이 발생하는 과정에 있어서는 산조가 즉흥연주 되었을 것이라고 어렵지 않게 추측해볼 수 있다. 실제로 한 학술대회에서 산조가 즉흥연주의 개념에 해당하는가를 놓고 반대의견이 분분하던 경우가 있었다. 실제로 이 대 토론이 끝나고 한 국립대학 국악과의 대금전공 교수는 “산조는 즉흥연주가 되었던 것이 맞아. 내가 국중(오늘날 국립국악중학교) 다닐 때, 학교에 가보면 김병호 선생(가야금 산조의 명인이자 오늘날은 하나의 유파)이 항상 산조를 타셨는데, 그 길이가 어느 날은 길고 어느 날은 짧은 거야. 자네 말이 맞아. 아 어디 잔치를 갔다 치면 그날 길게 해주시오 허면 길게 좀 타고, 짧게 해주시오 허면 짧게 좀 타는 것이지. 음악이 어디 요새 하듯이 그렇게 딱 끝나고 말고가 있는 건 아니었지.”(이**교수, 2006 인터뷰) 라고 증언했다. 아울러 바로크 음악으로 권위 있는 몬트리올 국제 리코더 콩쿨에서 우승한 한국계 바로크 리코더 연주자 역시 “저희 학교에도 재즈파가 있고, 저도 재즈 하는 친구들 많은데... 바로크 음악에 분명 즉흥적인 부분이 들어있기는 하지만, 재즈 연주를 하는 분한테 즉흥연주를 한다. 라고는 말하기 어렵네요.” (바로크 음악 연주자 권) 이라는 답변을 들을 수 있었고, 현대 한국에서 연주되는 푸가나 협주곡의 카덴짜 정도에서도, 현대적 개념의 즉흥연주라고는 할 수 없다는 결론을 들을 수 있었다. 이러한 점들을 염두에 둘 때 오늘날 한국사회에 존재하는 즉흥연주의 관습 즉 현재진행중인 문화적 관습으로서의 즉흥연주는 20세기 초 미국의 대중음악에서 유래한 재즈즉흥연주 뿐이라는 결론에 봉착하게 된다.

측에 기반해 발생하지 않았듯이, 또 다른 형태의 이질적 음악문화 즉 아프리카계 미국인들의 음악문화 역시 한국에서는 서양음악의 카테고리에 들게 되는 것이었다.

재즈는 다문화의 통합 속에서 발전을 거듭했다. 그 주된 요인은 세력을 다 두고 있던 유럽의 식민주의자들, 특히 프랑스, 스페인, 영국이 자신들이 지배하는 세계에 아프리카 사람들을 노예로 수입한 것이었다. 아프리카의 음악적 전통을 고수하고 싶은 열망 속에서, 결국 노예들은 오랜 유럽의 전통과 혼합된 방식을 발견했는데, 그것은 구세계의 그 어떤 것보다도 비슷하지 않은, 북미와 남미 대륙만의 독특한 혼성스타일의 생성이었다. 그리고 기적과도 같이 재즈와 다른 아프리카계 미국음악(흑인영가, 블루스, 랙타임을 포함해서)은 피지배를 극복했을 뿐 아니라 미국음악의 지배적인 역할을 담당하게 되었다 (Giddins 2009:62).

노예무역을 통한 아프리카인들의 신대륙 이주는 인류 역사에 있어 가장 추악하고 돌이킬 수 없는 최악의 순간들일 것이다. 하지만 노래하고 연주하려는 인간의 의지는 그보다 한층 더 본유적이어서, 이러한 인류 역사의 가장 수치스러운 순간에도 아름다운 음악은 꽃을 피워, 이후 북미와 남미 거의 대부분의 지역에서 20세기 최고의 문화적 자산인 그들만의 ‘신대륙식’ 음악들을 창조하게 되었다. 사실상 이러한 일련의 역사적 과정²²⁾을 통해 발생한 아메리카 전역의 음악들 즉 소위 크

21)

	주장연대	출신배경	내용
노동은	1640년을 기원으로 상정	문헌에 근거	노동은은 서양음악에 관한 언급이 처음 나타나는 1640년 경두원의 <직방외기>를 시초로 보고 한국양악 360년사를 주장한다.
서우석	1866년 병인 박해 순교를 기원으로 상정	천주교도	<한국천주교회사>에 1866년 병인박해 순교시 프랑스 신부 샤를르 달레가 성가를 불렀다는 기록을 언급하며 최소한 개신교 유입이전부터 한반도에 양악이 발생했음을 주장 한다.
김성태	개신교 선교사를 통한 전파로 상정	개신교도	김성태의경우에는<한국양악100년사>에서 밝히고 있듯이 개신교 선교사와 함께 서양음악이 한반도에 들어오게 되었다는 개신교 선교설을 주장한다.
장사훈	한국인으로 이루어진 서양식 군악대 창설로 상정	국악학자	반면 국악학자인 장사훈의 경우, 이러한 경우들이 한반도에서 서양음악이 울린 사례에 해당되기는 하나 기본적으로 한국인에 의해 연주된 것이 아니기 때문에 한국양악의 시초는 독일인 군악대장 에케르트에 의해 교육받은 서양식 군악대가 창설된 시점이라고 주장한다.

22) 노예무역을 통한 비자발적 이주에 의해 외부의 문화와 접촉함으로써 발생하게 되는 문화변이

레올 음악들은 사촌관계라고 할 만큼 악기계통론 적으로도, 문화적으로도 유사하다고 할 수 있다.²³⁾ 다만 정치-경제적인 이유 그리고 20세기 이후의 역사적 상황과 맞물려 미국식의 변형이 활자매체와 대중매체를 통해 끊임없이 재생산되게 됨으로서, 신대륙 아메리카의 전형적 음악으로서의 헤게모니를 획득하게 된다. 이후 라디오, 텔레비전 수상기 등의 매체가 미국이 아닌 다른 지역에 보급되게 됨과 동시에 아메리카대륙음악의 미국식 변형이자 전형이 된 미국의 재즈가 이후에 생겨나는 전 세계 대중음악에 미친 영향은 실로 엄청난 것이어서, 그 영향력은 따로 첨언할 필요가 없을 것이다.²⁴⁾

20세기 초반 미국의 재즈음악문화는 1920-30년대 가 되어서는 자신들도 알아채지 못하는 사이에 이미 전 세계로 퍼져 보편적 음악으로서의 위치를 점하게 된다. 어떤 의미에서는 의식주라는 물리적인 상황의 변화가 도달하기도 전에 가장 먼저 세계화의 바람이 음악이라는 나뭇잎에 실려 태평양을, 대서양을 넘나들고 있었던 것인지도 모르겠다. 이러한 과정들을 통해 아프리카에서 신대륙 아메리카로 건너온 혼종의 음악문화인 재즈는 다시 구대륙으로 재이주하게 되고, 구대륙 각국에서 전통적으로 유지되고 행해되던 문화들과 경합을 벌이며 다시금 각기 다양한 형태의 혼종적 대중음악들로 재생산되게 된다.²⁵⁾ 유럽대륙의 경우 아프리카계통의 복합적 리듬구조(poly-rhythmic structure)와 격렬한 비균등박(irregular beat) 등

acculturation의 상황을 의미한다.

23) 물론 보편성을 견지하는 의미에서 범아메리카 음악이라는 것의 특징이 공유되고 있는 것은 주지의 사실이나 신대륙 아메리카, 특히 남미내에서도 각 국가의 역사적 특수성에 따라 각자 고유한 베리에이션들을 이루게 되었고, 대다수의 중남미 국가들이 탈식민하게 됨에 따라 이러한 차이는 보다 중요한 것으로 간주되고 심지어는 프로파간다에 의해 강조되기도 하였다.

대체적으로 보아 아프리카 유전자의 정도와 많은 관련을 갖게 된다. 보통 아프리카계의 비율이 높고 그들 음악의 많은 부분을 차지하고 있는 쿠바와 브라질이 가장 대표적인 라틴아메리카의 음악으로 대중들에게 인식되고 있으며, 흑인노예 대신에 인디오를 노예로 길들이는데 성공했던 오늘날의 멕시코 지역이나 현재도 97%의 백인 인구비율을 유지하고 있는 아르헨티나 같은 지역의 음악은 이와는 확연히 구분되는 단순한(쿠바나 브라질음악에 나타나는 복합적 리듬구조와는 다른) 리듬구조를 보이고 있다.

24) 20세기 초의 미국식 재즈가 20세기 후반 전 세계의 통속음악의 원형이 되었다는 관점은 미국 재즈학이 주장하는 혹은 선전하는 논리이며, 현실적으로, 특히 교육기관에 있어서는 상당부분 통용되고 있다.

25) 실제로 1930년대가 되어 유럽의 국가들에서는 이미 재즈를 보편적 음악형식으로 인식해 자국재즈의 역사들을 서술한 책들이 출판되기 시작한다. 이 시기부터 어쩌면 세계화된 보편적 음악양식으로 존재하고 있었다고 볼 수 있을지도 모르겠다.

의 음악구조들은 비록 낮은 것이었지만, 선율 구조 자체는 본래 그들의 문화와 유사한 계통에 속하는 것이기 때문에 비교적 쉽게 받아들일 수 있었던 듯 보이지만 아시아 특히 한중일 같은 동북아 국가들의 경우에는 그들의 전통적 음악구조와 재즈의 구조는 리듬의 측면에서도 선율구조의 측면에서 그리고 악기계통론 적으로도 사뭇 다른 것이었다. 그럼에도 불구하고 재즈의 요소들은 이후 다양한 절충을 통해 아시아 각 지역의 대중음악의 형성에 많은 영향을 미치게 된다. 일본에 수입된 재즈는 양악풍의 일본식 7음계인 요나누키 장음계와 단음계로 대체되었고, 1920-30년대 미국에서 유행하던 폭스트롯트 혹은 2비트 스윙리듬은 특유의 폴리리듬적 요소들이 탈락한 체, 보다 덜 역동적인 2박자계열의 리듬으로 개편되어 새로운 절충형으로 분화하게 되었다.

유럽의 음악을 유럽에서 신대륙 미국의 음악을 미국에서 직접 수입한 일본의 경우와 달리 구대륙 유럽의 음악문화와 신대륙 미국의 음악문화 모두를 당시 식민종주국이었던 일본이라는 통로를 통해 받아들였던 한국은 재즈의 수입과정²⁶⁾에 있어서도 또한 혼종화된 대중음악의 수입에 있어서도 또 다른 국면을 맞이하게 되었다. 일반적으로 아프리카와 아메리카에서 이미 수차례의 가공을 거친 후 들어온 일본의 것을 한국식으로 다시 다듬는 복합적인 형태가 되었다. 흔히들 뽕짝이

26) 한국재즈의 초창기 모습에 대해 서술한 공신력 있는 자료를 얻는 것은 무척이나 힘든 일이었다. 대체적으로 잡지 저널리즘에 의해 현재 70대 이상이신 연배의 분들로부터 들은 구술자료와 몇 가지 순수학술 자료들에서 발췌한 내용들이 주로 회자되고 있는 듯 보인다. 먼저 <한국가요사 1895~1945>에서는 1930년 콜럼비아 레코드에서 음반을 발매한 영화배우 봉혜숙이 한국의 첫 번째 재즈 가수라고 언급하고 있으며 (박찬호 1992: 221~226) 한국대중문화연구원의 <한국대중가요사1>에서는 1928년 9월 24일자 동아일보 기사에 실린 “미국재즈밴드의 대왕 폴 화이트만”이라는 내용을 발췌해 이 사건을 한국에 재즈가 처음 소개된 사건으로 언급하고 있다. (한국대중예술문화 연구원 2003:115) 하지만 위의 언급한 봉혜숙의 음반 수록곡목들을 살펴보면 종로행진곡, 그대 그림자, 여자의 마음 등이며, 폴화이트만의 연주곡목들도 ‘라 팔로마’, ‘매리 위도우 왈츠’ 등이다. 한국고음반학회에 게재된 “당시의 재즈 송이란 반드시 본격적인 재즈만을 뜻하는 것이 아니라 미국의 파퓰러 음악이나 샹송, 라틴 음악 등도 그 범주에 포함되어 있다. 또 그러한 분위기를 모방해서 만든 음악도 재즈송이라 부르고 있다.” (이진원 2005:62) 라는 언급처럼 위의 자료들에 나타난 음악들이 한국재즈의 시원으로서 오늘날과 같은 즉흥연주에 기반 한 재즈연주이기 힘들었을 것으로 추정된다. 보다 본격적인 재즈연주로 추정되는 것은, 난파 홍영후의 유가족들이 작곡가이자 음악학자였던 나운영에게 2001년 민족음악학회에 발표된 홍난파 관련 논문들이다. 이 사진자료는 1929년 코리안재즈밴드가 연주하는 모습을 담고 있어 많은 것들을 시사해주고 있다. 이 자료들은 무엇보다도 학술적인 목적에서 작성된 것이고 전문 연주자들 사이에서도 의견이 분분하며 잡지 등 저널리즘 류의 필치로 쓰여진 글들에서는 이미 한국 재즈의 기원으로 통용되고 있는듯하다. 하지만 사진자료 위주인데다 그 당시의 음악음향을 담고 있는 것은 아니어서, 연주된 음악의 내용이 오늘날 우리가 의미하는 재즈라고는 그 누구도 공히 확인하지 못하고 있는 실정이다.

라고들 부르는 유형의 대중음악들을 이러한 절충형 혼종화의 대표적 대상인 것으로 볼 수 있다. 이후 한국의 대중음악 자체가 미국 본토의 것들과 직접적으로 관계 맺게 되면서 이러한 소위 ‘왜색’이라는 것은 점차적으로 사라지게 되고 미국 사회에서 재즈가 한창 유행이던(대중음악이던) 시절이 지나자 한반도 내에서 재즈 연주의 모습은 거의 찾아보기 쉽지 않게 되었다. 향후 재즈가 미국식 교과목 구분에 준해 한국대학의 학과목이 됨으로서 아카데미즘의 일환으로 젊은 사람들의 관심을 받게 되기까지는 한반도 내에서의 재즈는 다양한 대중음악으로 응용되는 방식으로 자신의 유전자만을 남기고 그 자체의 모습은 한참동안 자취를 감추게 되었다.

3. 한국재즈 역사의 면모

미국의 재즈가 겪었던 사회적 탄압과는 사뭇 다른 정치적 이유로 한국에서의 재즈는 부침을 겪게 되었다. 일본이 진주만을 폭격한 후, 일본과 미국은 적대적인 관계가 되었다. 적성국의 음악이 된 재즈는 당시 피식민지였던 한국에서도 금지되었다. 당시 영어교과목 마저도 폐지되었음을 상기해 볼 때 이는 당연한 수순이었을 것이다. 정치적인 목적에 따라 재즈 연주는 공식적으로 금지됨으로서, 일제 강점기에 존재했던 소수의 재즈 연주는 무존재화하게 되었다.²⁷⁾ 하지만 재즈라는 정의는 매우 단편적인 구분에 의거한 것이어서, 재즈 스탠다드만이 제외되었을 뿐, 재즈의 영향이 남은 다양한 형태의 대중음악들은 카바레, 악극단 등지에서 그대로 유지될 수 있었다. 일본의 패전과 함께 다양한 악극단이 활성화되며 재즈와 유사한 사운드가 한국 사회에 남게 되었다.

해방 전의 적성국가인 미국이 해방 후엔 곧바로 우방국가가 되었고, 1945년 9월 미군진주, 1950년 7월 미군참전, 1953년 7월 이후 미군 주둔이라는 사건들을 통해 재즈를 포함한 미국의 대중음악은 이 땅에 물밀듯 밀려왔다. 하지만 이 당시 미국에서는 이미 재즈가 대중음악으로서 누리던 인기가 누그러진 후였고, 재즈 연

27) 홍난파를 위시한 당시 소수의 재즈 연주자들은 경성방송 관현악단 등의 일원이 됨으로서 정치적으로 중립을 피하는 방향으로 존속하게 되었다.

주를 하는 경우라도 당시 미국에서 하위주체로서의 정체성을 강조하며 연주되던 격렬한 비밥 스타일의 재즈가 연주된 건 아니었고, 주둔 미군의 향수를 달래주는 한물 간 음악인 스윙스타일을 연주하는 정도였다.²⁸⁾

비록 세계 재즈의 흐름을 선도해 가는 입장은 아니었지만, 미 8군의 위문공연단 형식으로 존재한 한국 재즈의 면모는 1950년대 말부터 1960년대 중반에 이르는 동안 차츰 성장해 당시 한국 내에 존재하는 재즈 연주자 수는 어림잡아 500여명에 이르렀다고 한다. 어떤 의미에서 한국 재즈가 번성했던 시기라고 할 수 있는 이 당시 한국의 재즈는 이렇다 할(녹음)기록을 남기지 못하였다. 당시 오디오 재생기기를 갖추고 음반을 구매할 수 있을만한 한국인 소비자 시장층이 아직 형성되기 전이었고 따라서 한국재즈의 주요 수요층은 한국인들이 아닌 주둔 미군을 중심으로 한 미국인들이었기 때문에 한국 시장에서 재즈음반을 발표한다는 것은 사실상 불가능한 일인 것이었다. 어떤 의미에서 그들은 한국재즈를 소비할 뿐 한국재즈 생산의 공동주체가 되어야 할 필연성이 없었기 때문인지도 모른다.

60년대 중반 월남전의 발발로 주한미군의 많은 병력이 월남으로 이전하게 됨에 따라 당시 500여명에 달하던 한국의 재즈연주자들은 외국으로 이주하거나 다른 직업을 갖게 되었다. 다만 60년대 후반에 들어서면서 오디오 보급률이 높아지고 한국인들의 구매수준이 향상되어 한국인들이 소비하는 대중음악들이 본격적으로 생산되기 시작하면서 미8군 무대의 연주자들도 그들이 소위 ‘일반무대’ 라고 들부르는 국내가요 음악시장에 나오게 되었다. 일본과 미8군 무대에서 연주했던 이봉조와 길옥윤 등 당시의 재즈연주자들은, 기악음악을 원치 않는 국내 음반시장에서 이후 가요작곡가 정도의 모습으로만 기억되게 되었다.²⁹⁾

1970년대와 80년대에 군사정권 하에서 재즈는, 이번에는 국민정서에 맞지 않는

28) 이 시기 미국 본토에서의 재즈는 흑인들의 소울, 리듬 앤 블루스 그리고 백인들의 컨트리와 락 앤롤 등 이미 재즈로부터 분화된 다양한 대중음악들에게 그 인기를 내주고 보다 격렬한 표현주의(expressionism)와 원시주의(impressionism) 등의 요소들이 적극적으로 반영된 예술음악으로서의 자의식에 기반 해 연주되고 있는 상황이었다. 이 당시 미8군에서 연주된 재즈가 동시대 미국 동부에서의 격정적이고 비타협적인 반문화로서의 특성을 내재하고 있었다고 보기는 힘들다고 여겨지며 연주자 자신들도 그 당시 20-30년대 미국에서 유행했던 음악들을 연주하였다고 인터뷰 당시 회고했다.

29) 당시 기존 시장의 상실이라는 동일한 사회적 변화 속에서도 록앤롤 밴드들은 변화한 시장에 적응해 국내 대중음악시장에 정착하였고, 결국 신중현을 중심으로 한 나름의 계보를 형성했다. 이것은 당시 미국에서 불어온 록큰롤풍의 음악이 유행하면서 벌어진 현상이었다. 하지만 재즈의 경우 나름의 뿌리를 내리기도 전에 이미 한참 철지난 옛날 음악이 되어버린 것이다.

무분별한 외국음악의 유입을 막는다는 명분아래 탄압을 받게 되었다. 대표적 재즈 연주자였던 이봉조 길옥윤 등은 방송국악단장으로 활동하면서 당시의 대중음악, 트로트 등의 반주자로 변신함으로써 재즈에 대한 의지를 스스로 꺾었다.³⁰⁾ 이후 한국에서 재즈 음반이 탄생한 것은 한국에서 재즈가 급격히 퇴조하고 난 10여년 뒤인 1978년이였다. 당시 국내 재즈 뮤지션의 숫자는 고작 20명 내외였으며 재즈를 연주할 수 있는 공간은 클럽 야누스 그리고 공간사랑 뿐이었다.

이후 90년대에 들어 다수의 재즈클럽들이 생겨나고 국민소득 1만불 시대의 상징이라는 재즈연주는 다소간 활성화 되는 듯 보였으나, 수입된 재즈에 관한 동경에 기반한 음반감상에 그치는 경향이 있어 재즈수용자층의 증가라는 양적 요소가 한국재즈생산자층의 발전과 비례하여 공동체의 지속적인 연망으로 발전하지는 못했다. 이 당시까지도 재즈클럽에서의 연주는 식품위생법상 불법적인 음악활동에 해당하는 것이었다. 2000년대가 되어 클럽에서의 연주가 합법화되고 한국사회에서 재즈가 대학의 교과목으로 다루어짐에 따라 재즈연주가 아카데미즘의 영역에 편입됨으로서 지속적으로 정체성을 유지할 수 있는 최소한의 조건을 마련하게 되었다.

30) 코리언재즈밴드를 결성했던 홍난파도 경성방송국의 악단장이 되었듯, 한국의 재즈연주자들은 사회적, 정치적 부침을 겪을 때마다 방송악단이라는 중립적 위치에 자리하게 된다.

III. 한국 재즈 공동체의 구성요소

오늘날 한국의 재즈의 주된 주체는 연주자이다. 재즈연주와 재즈의 의미를 생산해내는 연주자들의 연주를 중심으로 그를 수용하는 집단과의 상호관계 속에서 재즈 공동체라는 것의 구성이 이루어지게 된다. 여기서 말하는 공동체라는 것은 단순한 집합성 이상의 의미를 노정하는 것이다. 현대 한국에서 재즈 연주자들의 연망은 다음 장에 제시되는 민족지를 통해 드러나게 되듯이, 현대적 계약조직의 의미와는 구분되는 보다 긴밀한 의례적 비타산적 결속의 맥락위에서 조직되어 있다. 그런 의미에서 본 논문에서는 재즈 공동체를 *gemeinschaft*의 개념에 유비되는 것으로 상정하였고 공동체라는 표현을 사용하기로 결정하였다. 다만 이러한 개념은 사회적 제도의 아무런 도움 없이 극도의 어려움을 감수해가며 연주를 이어간다는 의식을 공유하는 연주자들의 연망에서만 그 의미를 확인할 수 있었다. 본 논문에서는 구성상의 편의를 위해 청취자 집단을 공동체의 구성요소로서 설명하고 있지만 실제 경험적인 관찰 하에 있어서는 음악을 생산해내는 연주자들의 집단과 수용자 층이 긴밀히 연결되는 고리를 포착하긴 힘들었고, 수용자들 내부에서 동질감에 근거한 공동체로서의 연망이 지속적으로서 작동하는가에 대해서는 회의적인 입장을 견지하게 되었다. 아울러 이러한 공동체의 연망과 의식이 구체적으로 작동하는 공간적 배경으로는 주로 재즈클럽과 대학의 실용음악과를 언급할 것이다. 이 두 공간적 배경은 연구자의 현지조사의 공간적 대상 되어주었다.

1. 한국의 재즈클럽

한국재즈클럽은 미국 혹은 유럽의 재즈클럽들에 비해 비교적 길지 않은 역사를 가지고 있다. 물론 일제 강점기에도 재즈클럽을 자칭하는 곳들이 있었고 앞서 언급했듯 미8군이라 칭해지는 주한미군들을 대상으로 하는 카바레나 장교 클럽 등지에서도 재즈가 연주되었다는 진술을 구술을 통해 확인할 수 있었으나, 한국인들이 연주하고 한국인들이 감상하는 본격적인 한국 재즈클럽의 출현은 미국과 유럽

에서 재즈가 유행하던 시기가 한참 지난 1978년에서야 나타나게 된다.

[그림3-1]



(YMCA강당에서의 재즈연주, 1920년대)

[그림 3-2]



(미8군 클럽에서의 재즈연주, 1960년대)

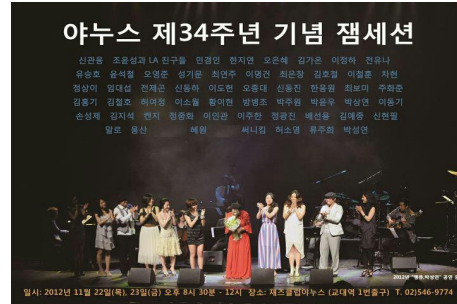
종로구 원서동의 공간사랑과 재즈보컬리스트 박성연씨가 창립한 야누스란 클럽이 보통 한국 최초의 본격적인 재즈클럽인 것으로 인식된다. 이 두 공간 모두 1978년에 만들어진 공간이었다. 이 당시에는 세계재즈의 흐름이 전위적인 지향을 보임에 따라 국내에서 연주되는 재즈에 있어서도 그러한 경향이 주로 나타났다고 한다. 당시 다양한 제3세계의 민속음악들이 재즈와 융합되는 (소위 ethnic jazz)의 현상이 한국의 재즈계에도 일반적이었고, 이들 공간들에서도 전위적인 재즈들이 주로 연주되었다고 한다. 이후 공간사랑의 무대는 사라지고, 야누스는 지속적으로 운영되었다. 1990년대에 접어들어 미국에서 벌어진 신고전주의 재즈의 관념에 준해 전 세계의 재즈계가 역사주의적 면모를 띄게 됨에 따라 재즈를 연주한다면 미국식의 메인스트림 모던재즈를 연주하는 것이 국내에서도 보편화되었고, 이후 야누스에서의 연주는 모던재즈가 주종을 이루며 오늘날까지 이어져오고 있다. 이 후 야누스는 재정란에 시달리며 여러번 장소를 바꾸면서도 지속적으로 유지되어, 세대에 따른 극단적 분화가 나타나고 있는 한국 재즈 공동체에 있어, 잼세션 개최 등을 통해 세대 간의 소통을 위한 장이되고 있다. 이 후 공간사랑은 문을 닫게 되었으나 야누스를 필두로 하여 이태원의 올댓재즈, 동숭동의 천년동안도 등 다양한 재즈클럽들이 생겨나게 되었고 이 클럽들에서는 아직도 매일저녁 재즈연주가 벌어지고 있다.

[그림3-3]



(원서동에 소재했던 공간사랑에서의 연주장면)

[그림 3-4]



(클럽 야누스의 잼세션 광고)

2. 한국에서의 재즈 교육

실제로 재즈 향유자층의 저변이 넓지 못하고, 또 연주할 수 있는 필드가 다양하지 못한 한국 사회에 있어, 재즈 연주 중 양적으로 가장 많은 빈도를 차지하는 것은 사실상 극장에서의 연주도 클럽에서의 연주도 아닌 교육기관에서의 재즈연주일 것이다. 민속음악적 배경으로부터 성장한 것이 아니고 아울러 대중음악으로서 갖는 사회적 쓰임조차 많지 않은 현대 한국의 재즈연주는 대부분 학교교육 그 중에서도 고등학교 졸업이후의 다양한 직업교육과 고등교육 통해서만 유지되고 있다고 말하는 것이 사실상 적절한 진단일 것이다. 이렇듯 실제로 연주필드라는 것의 존재를 확인하기 어려운 한국사회 내에서의 재즈 연주는 매우 특수한 국면을 나타내고 있다. 사실상 학교교육이라는 반쪽짜리 아카데미즘에 기대어 명목을 이어온 한국에서의 재즈 연주는 종주국 미국과 구분되는 특성을 보인다. 문화적, 교육적, 행정적 측면에서 나타나는 특수성은 모두 이런 복합적인 국면으로부터 기인한 것일 것이다

1987년 미국 의회가 재즈가 미국의 값진 보석이라고 천명한 결의안을 채택한 해와 같은 해인 1987년 서울예전 (오늘날의 서울 예술대학) 국악과 2부에 실용음악전공이라는 세부전공이 신설되었고, 이후 교육부의 행정적인 절차를 밟아 89학년도 3월 학기에는 국악과 1부는 기존의 교육과정을 유지하고 2부는 실용음악과로 개편하여 신입생을 모집하게 됨으로서 한국사회에 재즈교육이 시작되게 되었

다. 이후 90년대에 들어 부산예술대학과 대구예술대학 등이 실용음악과라는 명칭의 학과를 개설하였으며, 이 경우 대부분의 교수진은 재즈연주자였고 그 교육과정 역시 미국의 재즈학(jazz studies)의 커리큘럼을 이식하거나 응용한 것이었다. 이 실용음악과정은 그 당시 미국의 재즈학을 수용해 한국식으로 개편한 것이었는데, 미국과 캐나다의 학과명으로서 applied music, professional music 등의 용례는 찾아볼 수 있었으나, 독일의 작곡가 힌데미트가 아마추어용 음악의 의미로 사용했던 이 실용음악(gebrauchsmusik)이라는 용어가 어떤 의미에서 전 세계에 유래가 없는 이러한 학과목 명으로 사용되게 되었는지에 대해서는 이렇다 할 설명을 듣기 힘들었다. 다만, 미국식의 재즈를 단순히 이식해서는 안 되며, 한국에서 자생하는 기존의 대중음악들을 근대 문화유산으로서 교육과정에 적극적으로 반영해야 한다는 이념은 이후 한국의 실용음악 교육에 있어 다양한 방식으로 응용되어 나타나고 있다.

재즈교육은 주로 2년제 대학과 지방의 대학들을 통해 그 교육을 이어오고 있다. 서울 소재의 혹은 지방의 국공립 대학 중에서 음악대학 소속으로 재즈 혹은 그에 준하는 실용음악을 교육하는 학과가 개설된 적은 아직 없다. 4년제 대학으로서, 한양대, 경희대, 단국대 등이 실용음악과 혹은 생활음악과라는 명칭으로 학과를 개설하여 교육하고 있고³¹⁾ 졸업생들이 배출 된지도 십여 년이 지났지만, 이들 대학들은 공교롭게도 서울캠퍼스와 지방 캠퍼스를 동시에 가지고 있고, 음악대학을 서울캠퍼스에 두고 있으나, 실용음악과는 지방캠퍼스에 개설함으로써 음악대학이 아닌 타 단과대학 내에서 교육되고 있다. 이에 따라 이들은 소위 기존의 제도권 음악교육과는 다른 유형의 학과로서 인식되어지고 있으며, 같은 대학의 음악단과대학에서 고전음악과 현대의 재즈가 동시에 연주되고 연구되는 그런 상황은 좀처럼 이루어지지 않는다. 교육환경에서 나타나는 이러한 극단적 분리의 경향은 실제 학생들의 음악적 취향에서도 여과 없이 드러나고 있다. 재즈교육이 이루어지고 있는 실용음악과라는 장은, 대학의 학과목라는 의미에서는 제도권에 속하는 대상

31) 이 교육과정 들은 기본적으로 미국의 혹은 유럽의 재즈교육을 이식한 것이다. 하지만 수입과정에 있어 힌데미스가 주장한 바로서gebrauchsmusik 의 역어로서의 실용음악, applied music 의 역어로서의 응용음악, 그리고 ‘생활음악’등의 학과명으로 대체되고 있는데, 이는 아마도 재즈가 그 원류에 있어 미국의 고유한 전통음악이라는 인식에 근거해 이를 피하기 위해 벌어진 현상으로 추측된다.

이면서도 음악대학이 아닌 다른 단과대학 소속으로 개설된, 학제상 응용학문의 성격을 견지하는 형태로 존재하는 이중적 정체성 위에 형성되어있다.

한국의 실용음악이란 말은 사실상 그 터미놀로지를 정확히 밝힌 적이 없었기 때문에 맥락에 따라 절충적인의미로 쓰이고 있다.³²⁾ 실제로 실용음악과의 교육과정은, 기존에 한국사회에서 자생적으로 존재하는 통속음악들 즉 ‘가요’ 그리고 그 외에 다양한 대중음악들이 교과에 편성되어야 한다는 이념적 당위론과 맞닿아 다양한 커리큘럼과 학과목명으로 변형되고 확장되었다. 하지만 이들 학과의 교수진들은 대부분 미국에서 교육 받은 이들로 이루어져 있고 이들은 재즈학과(department of jazz studies)에서 수학한 사람들로써, 이들 학과 내에서는 명백하게 재즈 즉흥연주가 교육되고 있다. 적어도 재즈의 교재들과 이론들이 가르쳐지고 있으며, 기악교육의 경우에는 거의 전적으로 재즈교육에 기반하고 있다. 이런 의미에서 이들 실용음악과 대학들은 한국사회에서 재즈즉흥연주를 할 수 있는 사람들이 가장 많이 모여 있는 곳이기도 하다. 따라서 연구자가 이들 대학들에서 가장 먼저 필드 인터뷰를 구상하고 실행하기 시작한 것은 매우 자연스러운 과정이었다.

3. 한국 재즈 공동체의 구성 주체

본 절에서는 재즈가 연주되고 감상되는 주체인 재즈연주자집단과 재즈청취자 집단 그리고 그들 사이의 상호작용에 관해 언급함으로써 현대 한국의 재즈 공동체의 전체적 모습을 일견하고자 한다. 오늘날 한국에서 재즈음악의 정체성 혹은 계층성은 매우 복잡한 형태로 구성되어 있다. 따라서 한국재즈사회에서의 재즈즉흥연주라는 사회문화적 현상은 재즈 연주를 전공으로 삼는 학생 혹은 전문 연주자 유형과 이를 수용하는 계층에 속하는 청취자 및 평론가 유형이라는 상반된 가치

32) 실용음악(Gebrauchsmusik)은 독일의 작곡가 힌데미트가 주창한 것으로서, 원래 가정이나 집회에서아마추어가 실제로 연주하여 즐길 목적으로 작곡된 음악을 의미한다. 어떤 이유에서인지 모르겠지만 우리나라에서는 이 명칭이 1988년부터 서울예술전문대학의 학과목명칭으로 사용되며 현재는 실용음악이라는 키워드로 독립하였다. 2012년 서울예술전문대학에서는 ‘현 실용음악이란 장르에 불문하고 동시대 사용되는 모든 음악을 아티스트의 감성에 의해 자유롭게 표현하는 음악이다. 라고 밝히고 있다.

체계를 가진 집단 내에서 각기 다른 방식으로 내면화 되고 있다.

1) 연주자 집단의 정체성

전술했듯이 오늘날 한국사회에서의 재즈음악의 정체성 혹은 계층성은 매우 복잡한 국면에 봉착해 있다. 미국에서의 재즈음악문화가 근본적으로 자민족의 전통 음악이자 민속음악이라는 사회적인 배경아래 제도권 음악으로 인식 및 보호되고 있다면, 한국에서의 재즈문화는 그와는 다른 사회적 정체성을 부여받고 있다. 한국에서의 재즈는 대학의 학과목으로 아카데미즘으로의 성격을 부여받았다는 점에서는 미국의 재즈와 같은 조건을 가지지만, 학교를 벗어난 일반 사회적 조건 하에서는 단순한 일반 대중음악의 일환으로 받아들여지고 있다는 점에서 종주국 미국의 재즈가 접하는 사회적 위상과는 차이를 보인다. 즉 한국에서의 재즈연주자는 대학의 학과목으로서 순수한 예술 혹은 학술영역으로서 재즈를 다룰 수 있는 지위는 보장이 되지만, 국가 행정기관으로부터 지원을 받는다면, 인간문화재로 지정이 된다면, 대한민국 예술원의 회원이 된다면 하는 일은 일어날 수가 없는 것이다. 아울러 국립 시립 재즈 오케스트라가 탄생해 그 단원이 되는 일도 발생할 수 없다.

주지하다시피 재즈음악은 한국에서 생겨나고 자라난 음악문화가 아니다. 오늘날 우리가 클래식 음악이라고 부르는 대상들이 기본적으로 유럽의 고전음악들이 분명하지만, 대체적으로 이를 어느 특정한 국가의 음악이라고 칭해지지 않는 듯 보인다.³³⁾ 하지만 재즈의 경우는 기본적으로 미국의 음악이라고 공공연히 칭해지며, 미국인 자신들로서는 민속음악이자 전통음악으로 정의된다. 이와 같이 한국의 재즈는 미국의 전통음악 혹은 민속을 통해 자연발생 되었다고 믿어지는 음악을

33) 예컨대 베토벤의 음악을 독일전통음악, 비발디의 음악을 이탈리아 음악, 쇼팽의 음악을 폴란드의 음악이라고는 생각하지 않는 듯 보인다. 더 나아가 이탈리아 인이 아니라면 비발디의 음악을 제대로 연주할 수 없다거나 폴란드인이 아니라면 쇼팽의 곡을 수준 높게 해석해낼 수 없다고 생각하는 식의 의식은 별로 발견되지 않는 듯 보이지만 재즈의 경우 서양에 기원을 둔 여타의 수입된 음악들과는 달리 미국인들만 할 수 있다는 식의 의식이 팽배하다는 특성을 가지고 있음이 자주 목격 된다.

한국에서 한국인이 제도적인 학습을 통해 연주해야하는 상황이므로, 오늘날 한국 사회에 있어 재즈연주자라는 개념은 긍정적인 의미에서든 부정적인 의미에서든 매우 복합적인 형태로 드러날 수밖에 없다. 아울러 재즈 음악이 우리의 일상적인 도시민속을 통해 향유되고 있지 않고, 대중음악으로서 재즈를 즐기는 일조차도 한국사회에서는 드문 일이기 때문에 한국사회에서 재즈음악을 익히는 대부분의 과정은 비일상적인 특수한 행위가 되고, 현실적으로는 대부분 전공과정으로서 고등 교육 혹은 그에 준하는 직업교육을 통해서만 이루어지는 경향을 보이고 있다.

앞서 언급했듯, 한국사회에서의 재즈연주자, 재즈 연주자들의 표현을 빌자면 ‘재즈맨’이라는 지위는 생득적으로 혹은 적어도 민속적인 학습과정을 통해 이루어질 수 없는 성격의 것이다. 수사학적으로 보아 단순히 ‘재즈를 연주할 줄 안다’라는 개념 즉 재즈라는 하위문화 안에서의 의사소통능력에 따라 그 역할 개념의 준거점이 주어져야 마땅한 것이겠지만, 실제 필드의 조건은 그렇게 단순하지만은 않았다. 이렇듯 지극히 상식적인 정의가 가끔은 필요이상으로 복잡하게 구성되고 있다는 생각을 자주하게 되는데, 이러한 복잡성은 한국재즈의 본질에 대한 본격적인 각론을 서술하는데 있어 크나큰 어려움으로 작용하고 있다. 물론 현대재즈에 있어서는 다양한 하위분야로의 미시적 분화양상들이 존재하지만, 이러한 다양성에 앞서 가장 일차적으로 한국에서 전문적인 재즈 연주자로서의 정체성을 확인받기 위해서는 소위 정통스타일의 재즈라는 것을 연주할 줄 알아야만 된다. 먼저 한국에서 소위 정통스타일³⁴⁾의 재즈를 익히는 것은 쉽지 않은 일로 여겨진다. 여느 분야의 예술활동과 마찬가지로 전문적인 재즈연주자라는 직함을 갖기 위해서는 일련의 교육과정을 거쳐야 하는 것이며 이를 통해 고전적 스타일을 먼저 익히고 그 이후에 보다 독창적인 동시대의 것들을 익히는 것이라는 도식이 한국의 재즈 연주자들의 사회에도 적용된다. 즉 모던재즈를 연주할 줄 알아야 그 다음에 포스트 모던 재즈를 연주할 수 있다는 당위론이다. 이러한 소위 정통재즈 혹은 모던재즈의 정격성은 앞서 언급한 ‘미국성’, ‘인종관련문제’ 등을 내포한 복잡한 미국재즈의

34) traditional jazz, main stream jazz, straight ahead jazz, 약간 다른 의미에서, bebop jazz, modern jazz를 포함하며, 광의에서의 swing을 포함한다. 소위 미국식 정통재즈를 상징한다고 여겨지며, 이후에 발생한 아방가르드 재즈, 프리재즈, 퓨전재즈, 라틴재즈 등과 대비되는 용어로 사용된다.

모습이 한국식으로 재구성된 것으로서, 한국에서도 미국사회와 같이 대체적으로는 미국에서 헤게모니를 잡고 있는 동부 재즈학교의 사고방식에 준하는 것으로 인정된다. 즉 소위 Straight Ahead라고 하는, 비밥을 위시한 1940-50년대의 모던재즈 스타일이 원형으로 구성되어 있는 미국식의 사고가 한국에서도 거의 가감 없이 적용되며 교육의 측면에서는 미국 재즈교육의 근본이념이 한국의 재즈 공동체에서 역시 구속력을 갖는다는 의미이다. 즉 다시 말해 한국재즈맨의 정의는 마땅히 어떠해야한다는 당위론 등은 많이 생산되지만, 가장 중요한 결정적 요인은 결국 한국의 연주자 공동체 내부에서 이 준거점이 어떻게 작용하고 있는가임을 염두에 둘 때, 이 질문은 다소 허무하게도 본토 미국의 교육기관에서 스테레오 타입으로 삼는 소위 메인 스트림 모던재즈³⁵⁾를 연주할 줄 아는가라는 미국의 보수적 재즈연주관과 유사하게 나타나게 된다.

이 메인스트림 연주를 한국에서 연주할 줄 아는 것은 간단치 않은 구조로 이루어져있다. 먼저 한국에서 메인 스트림 재즈를 연주하기 위해서는 미국의 ‘고유한’(indigenous)한 정서가 반영된 모던재즈를 연주할 줄 알아야한다. 이 미국적 고유성을 인식하고 이러한 감각을 청각적 음향신호로서 신체에 체화한다는 것은 의지만으로 될 수 있는 것이 아니고 매우 긴 시간과 노력을 필요로 하는 것이다. 또한 이러한 ‘고유함’의 개념은 한국 사회에 있어 확장된 개념으로 나타난다. 즉 미국에서의 고유함은 곧 ‘미국성’을 의미하지만 ‘아프리카성’을 의미하기도 하고 그 안에는 미국 모던재즈의 본질인, 주류문화에 대한 반문화적 가치의 인식과 그것을 음악적 사운드로 표현하고 의사소통할 수 있는 능력이 요구된다. 아울러 악보를 보지 않고 연주하며, 대부분의 재즈스탠다드 곡을 알고 있고 더 나아가 곡들을 암보하고 있어야만 한다는 점도 작용한다. 이것은 오늘날에는 국내의 교육을 통해 이루어지기도 하지만 불과 몇 년 전만하더라도 미국 본토에서 전문적인 교육을 받지 않고서는 재현해내기 힘든 일이었다.

아울러 이러한 주류문화에 대한 반문화의 기치아래 교육을 받은 자들은 기본적으로 이러한 가치를 한국사회에서도 적용시키려하지만 실제로 많은 경우가 중산

35) 1950년대 탄생한 용어로 처음에는 모더니스트(비밥, 쿨, 하드밥)와 역사주의자(뉴 올리언스)를 배제한 재즈를 의미했다. 오늘날 이 개념은 급진적인 혁신주의와 복고주의를 제외한 재즈의 황금기라 불리는 1940-50년대 전통을 중심에 둔 재즈를 지향한다. (Giddins, 2009 : 691)

층이상의 출신배경을 가지고 있어 다소 어색한 상황이 벌어지는 경우도 많다.

또한 고유성이라는 것의 구성이 ‘미국성’ ‘아프리카성’ 등 그들이 의미하는 바에서 ‘ethnic jazz’라는 것과 맞닿아 있다면, 한국에서는 이러한 고유성의 개념을 어떻게 재구성해내야 하는가하는 점이 항상 문제로 남게 된다.

2) 수용자 집단과의 관계

한국사회의 재즈청취자들에 관해 이야기 하는 것은 단순치 않다. 먼저 한국재즈 수용자 층의 기원과 성장에 관해 논하는 것 자체가 수월치 않은 과정이다. 일차적으로 한국재즈의 성장과정에 있어 미8군 시절이 중요한 역사적 시기로서 인정된다면, 앞서 한국재즈의 약사에 서술한 바와 같이 이 시기는 근본적으로 재즈의 생산자는 존재하되 재즈의 수용자는 존재하지 않는 구조로부터 시작되었다는 점에 착안해야만 한다.

전술했듯이 일제 강점기에 존재했던 소수의 재즈연주자들을 제외하고 한국재즈의 저변이 발생해 뿌리내리기 시작했다고 할 수 있을 1950-60년대 미8군 시기의 연주자들은, 음반을 제작하지 못한 상황에서 실시간 라이브 연주만을 통해 연주활동을 일궈왔다.³⁶⁾ 이러한 환경 내에서 생산된 한국재즈의 연주들은 거의 전적으로 한국에 주둔하는 미국인 병사들을 위한 것으로서 한국인들에게 노출되지 못한 채 사라지게 되었다. 또한 당시 생산된 한국재즈의 수용자였던 주둔 미군의 경우, 본국의 발령을 받아 길지 않은 기간 동안 한국에 머물고 또 다시 송출되는 경우가 대부분이었던 까닭에, 한국재즈를 지속적으로 감상하고 평가하고 상호작용하는 적극적 수용자 층이 형성되는 것은 거의 불가능한 조건이었던 것으로 판단된다.³⁷⁾ 연주자 자신들로서는 정해진 연주스케줄에 따라 연주여행을 돌았을 것이고, 항상 관객이 있는 가운데 박수를 받으며 연주를 했을 것이지만, 실제로 한국사회에서 자

36) 이러한 국면은 당시 음반의 구매자 층이 확보되지 못한 상황이었기에 음반 시장이라는 것의 형성 자체가 불가능한 상황으로부터 비롯된 것이었다.

37) 1950년대 중반 미군클럽의 수만 250여개에 이르렀고, 당시 미군이 한국의 쇼 공연단에 지불하는 금액은 120만불에 육박하는 것으로서, 한국의 총 수출액과 비슷한 금액이었다고 한다. 하지만 이 클럽 들 중 어느 클럽에서 어떤 형태로 재즈가 연주되고 있었는지에 대해서는 구체적으로 파악할만한 자료는 찾기 힘들었다.

생하는 음악사회의 구성요소로서 자리매김할 수는 없었던 것이다. 이후 군사정권에 의해 한국에서의 재즈연주는 하향기조에 놓이게 되었고, 그동안 한국재즈를 대상으로 하는 공적인 출판물, 티비나 라디오 방송은 90년대가 될 때까지 존재하지 않았던 것으로 미루어 연속적인 공동체를 이루는 수용자 집단은 존재하기 힘든 조건이었을 것으로 보인다. 소수의 애호가들의 존재양태 역시 미국이나 유럽 등지에서 제작되어 수입된 음반을 개인적으로 청취하는 정도의 선에서 머물고 있었을 뿐 하나의 사회적 사건으로 특기할만한 방식으로 체계화 되지 못하고 있었던 것으로 보인다. 이렇듯 사회적 연망으로 연결되어 하나의 하위문화적 단위를 이루지 못한 한국의 재즈 청취 문화는 대부분 매우 개인적인 경험의 차원에 머무르게 된다. 이러한 문화적 배경은 오늘날 한국 재즈 수용자층이 갖는 특수성에 대한 설명이 될 수 있다.

2000년대에 들어 재즈 수용자는 수적으로 증가한 것으로 파악된다. 미국과 유럽 지역에서 생산된 현대재즈음반 혹은 서구 연주자들의 내한재즈공연의 티켓 판매율 상승이 이러한 정황을 대변한다. 하지만 실제 국내의 클럽 혹은 극장에서 연주하는 국내 재즈음악가들의 입장로서는 사실상 공연의 성립자체가 불가능할 정도로 청취자 층이 전무한 상황인 것으로 체감된다. 이러한 간극은 국내에서 생산되는 재즈가 정작 국내의 음악청취자들에게는 소비되지 않는 구조로부터 발생한 것이다. 대부분의 청취자들의 경우 재즈음악의 감상행위는 주로 음반을 통해 녹음된 음악을 재생해 듣는 형식으로 이루어지고 있고, 음악을 듣는 행위가 사회적 연망으로 구체화되는 방식인 동호회 활동의 경우에도 대부분은 수입음반들을 듣는 유형으로 일원화 되어있다. 재즈의 경우 다른 어떤 장르의 음악보다도 즉흥성이 강조되는 것이기 때문에 실제 클럽이나 공연장에서의 즉흥연주를 듣는 것이 최상의 감상환경인 것으로 여기는 미국, 유럽, 일본 등지의 관객들과는 구분되는 지점이다. 또한 이러한 음반 중심의 청취관행은 공연장에서 국내 연주자들과 만나게 되는 계기의 생성을 어렵게 하기 때문에 결과적으로 국내의 재즈 청취자들이 수입된 음반만을 청취하게 만드는 악순환을 낳고 있기도 하다.³⁸⁾

38) 이렇듯 내밀한 개인적 경험으로서 음반을 듣고 수집하는 행위의 근간에는 기본적으로 위세경쟁이 발생하게 마련인데, 대부분의 경우 남들에게 잘 알려지지 않은 음반들, 그리도 남들이 어렵다고들 평하는 음반을 들음으로서 자존감을 느끼는 신화화가 어느 정도 작용하게 되고, 이러한 구조 속에서 국내 재즈연주자들의 음반은 또 다시 소외될 수 밖에 없다.

이처럼 한국재즈사회에 있어 생산자 집단과 수용자 집단 사이에 존재하는 간극은, 가끔은 이들이 재즈클럽이라는 같은 자리에 앉아있는 것 자체가 어색한 일이라고 느껴질 정도이다. 현대사회의 소외감을 반영한 극도의 속도감과 비타협적인 격렬한 음색 그리고 원시적이고 공격적인 리듬을 미적 동인으로 삼는, 전통적인 서양음악에 대한 반문화로서의 의미와 가치를 견지하는 연주자와, 클래식음악보다는 좀 더 가벼운 음악으로 부담 없이 재즈를 즐기려는 청취자 계층 사이에서 발생한 괴리 가 그 주된 원인일 것이다. 이러한 양가성은 재즈라는 음악이 갖는 본질적 의미에도, 그리고 한국 사회 내에서의 자리매김이나 사회 인식의 측면에서도 나타나는 복합적 양가성의 원인이 되고 있다.

3) 생산자와 수용자의 상호작용

재즈연주자들의 세계와 대중적 재즈 청취자층 간의 소통의 통로가 되어주는 매체들은 그다지 다양하거나 활성화 되지 못한 편이며, 청취자가 집에서 개인적으로 구매한 음반을 재생하여 감상하는 형식이 양자 간 상호작용의 가장 지배적인 양식이다. 먼저 대중적인 재즈 수용자들을 대상으로 한 활자 매체로는 재즈피플Jazz people 과 엠엠재즈 MM jazz라는 두 종의 월간지가 발간되고 있다. 재즈연주자들이 소개될 수 있는 방송매체로는 먼저 텔레비전 프로그램으로서는 교육방송에서 운영하는 스페이스 공감이라는 프로그램이 있다. 이 프로그램은 재즈연주자들이 공중과 텔레비전 방송에 출현할 수 있는 거의 유일한 기회가 된다. 다만 이 프로그램이 처음 생겼을 당시만 해도 실시간 재즈연주를 주로 소개하기 위한 프로그램이었지만, 지금은 재즈연주의 빈도가 무척 낮아진 상황이다. 라디오 프로그램의 경우 매일 방송되는 프로그램은 재즈 연주자인 이정식의 올댓재즈가 유일한 것이었고, 대부분의 프로그램은 자정을 넘긴 심야시간에 방송된다. 이는 재즈가 대중음악으로서 사회 내에서 상품으로서 자생력을 갖는다는 정부행정기관의 인식과는 많은 차이를 보이는 부분이다.

【표3-1】

	프로그램 명	방송주체	방송시간대	방송권역	주당 방송시간
텔레비전	EBS 스페이스 공감	EBS	(목)00:05	전국	1시간
라디오	황덕호의 재즈수첩	KBS 1 FM	(토~일) 00:00~01:00	전국	2시간
라디오	이정식의 올댓재즈	CBS	(월~일) 02:00~ 04:00	수도권	14시간
라디오	재즈타임	TBS	(일요일) 19:00~20:00	대구 경북권	1시간

(재즈관련 방송 프로그램 현황 : 2013년 5월 현재)

그 외에 한국재즈와 관련한 중요한 사회적 행사들로는 먼저 매년 개최되는 자라섬 국제 재즈 페스티벌을 들 수 있다. 경기도 가평군에서 치러지는 이 행사는 2004년도에 시작되어 연간 20여만 명이 찾는 음악 페스티벌이 되어가고 있으며, 올해 10회째를 맞고 있다. 한국 사회에 있어 재즈는 대중음악으로 분류되기 때문에 정부기관이나 기업들의 경제적 도움을 받을 수 없었던 것과는 달리, 가평군이 라는 지방자치단체의 도움을 받아 운영됨으로서 지속될 수 있었던 것이다.³⁹⁾ 그 외에 서울재즈 페스티벌, 울산 재즈 페스티벌 등 비교적 소규모의 음악 페스티벌들이 존재한다. 마지막으로 재즈와 관련된 가장 큰 시상식으로는 한국대중음악상을 들 수 있다. 2013년을 기준으로 10회를 맞고 있는 이 상은 매해 3월에 개최되며 지난해에 발매된 음반들을 대상으로 팝, 락, 영화음악 등 각 하위분야 별로 구분해 대중음악 전반의 영역에 걸쳐 수상자가 결정된다. 재즈도 이 상의 한 분야로서 수상 후보와 수상자가 발표된다.

이런 대중매체를 통한 재즈 수용보다 한 층 적극적인 상호작용의 보형태는 재즈에 관한 전문 적인 평론일 것이다. 재즈평론은 학술회의보다는 주로 저널리즘을 통해 이루어지고 있는데 대체적으로는 위엔 언급한 재즈피플Jazz people 과 엠엠

39) 유럽의 클래식 음악페스티벌이나 미국의 재즈페스티벌의 수익구조와 유사하게 지방정부의 후원 아래에서 유지됨으로서 가능했던 일일 것이다.

재즈 MM jazz라는 두 종의 월간지가 그 역할을 맡고 있다. 이 잡지들의 경우 사실상 많은 지면이 음반 그 중에서도 해외 수입음반들의 소개에 할당되고 있고, 대부분의 평론이라는 것은 음반에 대한 리뷰를 작성하는 선에 머무르고 있다. 실제로 수백 명의 재즈관련 학위 소지자가 한국에 거주하고 있으나,⁴⁰⁾ 이들 대부분은 음반에 대한 리뷰를 작성하는 정도에 그치고 싶어 할 뿐 직접 평론에 나서는 것에 대해 극단적으로 부정적인 입장을 취하고 있는 것이다. 연주자들의 교육수준이 날로 높아지고, 대학사회에서의 재즈교육의 저변은 넓어지고 있지만, 서론에서 제기된 문제의식으로서, 재즈연구에 관한 학술적 배경이 거의 축적되지 못하고 있는 배경에는 이러한 연주자들의 삼리기체가 자리 잡고 있다. 그간 달라진 한국 재즈 연주자들의 교육수준과는 달리 소위 잡지 저널리즘의 세계란 것은 손으로 꼽을만한 음악이론 전공자 층을 제외하고는, 대체적으로 비전공자들에 의해, 주로 대학 재즈 동아리 출신의 필진들에 의해 작성되고 있어 갈수록 연주자 집단의 불신과 두 집단 간의 상호소외가 심각해지고 있는 형편이다. 다음의 사례는 재즈와 관련한 가장 큰 상이라 할 수 있는 한국대중음악상 최우수재즈연주상을 수상하게 된 연주자들이 선정위원인 평론가들에 대해 보이는 불신과 반감을 보여준다.

[사례 3-1]

S대 사회학과 교수란 사람이 심사위원장 하면서 예전에 동아리 하던 애들 끌고 수상자 결정하는데, 우리가 거기서 뽑혔다고 지금 기뻐해야 되는 건가?. 요 몇 년 수상작에 선정되어도 시상식에 참가한 적 없지만, 올해에는 찾아가서 얘기해야겠어. 과연 누가 누굴 선정하는 거냐고.. 올해부터는 상 안 받겠다고. 오그먼트(중화음), 디미니쉬(감화음)도 구별 못하는 동아리 노래패 출신들이 도대체 뭘 알아서 평가를 하겠다고 하는 건지.

(재즈 베이시스트 K)

[사례 3-2]

동네 재즈잡지에 글 몇 번 쓰면 그 다음부터는 아무도 내 음악은 절대 안 듣는 거야. 사람들이 내 음악 듣기도 전에 이미 내가 어떤 사람인지 다 알았

40) 최근 몇 년 들어 해마다 수백명에 달하는 한국 유학생이 재즈교육을 위해 미국과 네덜란드 등지로 송출되고 있다. 예컨대 정원이 4500명인 미 동부의 버클리 음악학교의 경우, 외국학생 비율이 전체 학생 중 40%이고 이 중 한국학생 비율이 40%에 달하고 있으며, 이 수는 해마다 늘고 있다.

다고 생각하거든. 그러면 내가 만든 음악 안 듣는 거야.

(재즈 드러머 K)

이러한 측면은 앞서 거듭 언급했듯, 교육기관에서만 존재하고 있는 한국의 재즈 연주 관습이, 평론의 세계에 접어들면 일반 대중음악 평론의 영역에서 다루어지게 됨으로서 생겨나는 문제들이다. 어찌 보면 지나치게 부정적인 태도로 일관하는 듯 보이는 재즈연주자들의 고압적 자세는 대체적으로 자신의 교육수준이나 사회적 지위가 사회로부터 보상받지 못한다는 심리로부터 기인한 것이다. 아울러 연주자들을 뒷받침할만한 평론의 체계가 아직 존재하지 않는다는 의견은 한편으로는 지나친 비약 같지만, 어느 정도는 사실인 것으로, 재즈연주를 전공해 학위를 취득한 연주자들이 서로에 대해 평론하지 않는 이상, 한국사회에서 재즈 혹은 음악이론을 전문적으로 교육받은 재즈평론가를 찾는다는 것은 무척이나 어려운 일이 되곤 한다. 하지만 연주자들은 가장 전문적인 역량을 가지고 있으면서도 실제로 이러한 학술행위에 종사하기를 극도로 꺼리고 있어 이러한 불균형적인 구조는 당분간 지속될 수밖에 없어 보인다.

IV. 상징과 의미의 생성공간으로서의 재즈클럽

재즈클럽은 단순히 연주자들이 돈을 버는 곳만이 아닌 진정한 성장을 위한 공간이었다. 자기가 깨달은 실수를 고치는 교실이었고, 승리를 맛보는 곳이었으며, 연주 경력을 쌓아가거나 반대로 쌓아올린 경력을 한순간에 날려버리기도 하는 그런 곳이었다. 많은 음악인들이 재즈클럽에서 삶의 많은 부분을 보냈다. 술을 마시고, 징집을 피해 도망오고, 사랑하는 이와 친구들을 만나고, 작과 마주하고, 또한 그것이 사람들의 환호성이든, 실패든, 운 나쁘게 두들겨 맞아서든, 마약 때문이든 연주자로서의 최후를 맞이하는 곳도 재즈클럽이었다. (Szwed 2002:81)

1. 연주의 장으로서의 재즈클럽

재즈클럽이라는 장소는 매우 복합적인 의미를 갖는 장소이다. 연주자는 자신의 음악표현을 사회에 공개할 수 있는 장소로서, 감상자는 음악감상 혹은 사교의 공간으로서, 클럽경영자는 수익을 위한 생업 혹은 다른 어떤 개인적 동기를 실현하기 위해 재즈클럽을 찾는다. 이렇듯 재즈클럽을 존재하게 하는 다양한 구성원들은 자신의 배경과 동기에 따라 각기 다른 목적을 가지고 같은 시간과 공간을 점하고 있으며, 재즈 클럽의 의미 주체인 연주자의 경우, 30대의 연령에 이르기까지 교육을 받고, 정규 대학에 임용된 교수일지라도 1인당 3만원의 연주료를 받고 술을 파는 곳에서 연주를 하게 되는 셈이다. 이는 일반적인 사회의 인식에 비추어 볼 때 무모한 일인 것으로 여겨진다. 왜냐하면 대부분의 아카데미즘 음악교육의 겨우 술집에서 연주하는 것은 모욕적인 상황을 상징하기 때문이다. 하지만 재즈연주자들만의 하위문화에 있어 클럽에서 연주하는 일은 훨씬 복합적인 사회문화적 동기에서 기반한 것이며 단순히 비극적인 일인 것만은 물론 아니다.⁴¹⁾

41) 한국의 경우 재즈클럽에서 연주하는 대다수의 연주자들이 음악을 전공으로 한 사람들 즉 다시 말해 대학 혹은 대학원에서 재즈 혹은 유사한 음악 분야를 전공한 사람들이기 때문에 이들은 당연히 재즈를 아카데미즘의 일환으로 받아들이며 이것은 곧 ‘대학에서 배우는 음악=순수음악’이라는 도식적 상황인식을 의미한다. 이를 다른 방식으로 설명해 보자면 재즈클럽에서 돈을 벌고자하

클럽에서의 연주는 미국사회에 있어서도 한국사회에 있어서도 연주자들에게 항상 가장 중요한 연주영역으로 간주된다. 재즈클럽에서 연주하는 관습은 재즈가 발생한 시기부터 유지되어 온 연행관습으로서 연주자들 사이에서는 매우 중요한 과정이자 꼭 거쳐야 할 통과례인 것으로 인식된다. 실제로 클럽에서 연주하고 받는 보수는, 현대 한국 재즈맨들의 교육수준과 연령대에 비추어볼 때 사실상 형편 없는 것으로서 연주 후에 보수를 받는다는 상징적인 의미로만 기능할 뿐, 오늘날 재즈클럽에서의 연주로 생계를 유지하는 사람은 현실적으로 존재할 수 없다. 하지만 아무리 좋은 학교에서 좋은 선생과 공부를 했더라도 기본적으로 재즈클럽에서의 연주라는 통과례를 거치지 못하면 한국재즈사회로부터 재즈연주자라는 승인을 얻을 수 없게 된다.⁴²⁾ 물론 젊은 연주자들은 아카데미즘의 극장식의 연주개념에 익숙해져 이러한 클럽연주에 관한 집착이 의미 없고 허무한 것이라고 얘기하는 경우도 많다. 하지만 재즈가 발생하고 자라난 연행의 배경이 되어왔던 맥락에 대한 존경은 미국의 연주자들에게도 한국의 연주자들에게도 공통적인 것으로서 재즈클럽에서의 연주는 아직도 가장 중요한 음악적 사건들이 일어나는 장인 것으로 인식된다.

현대의 한국 재즈연주가 아카데미즘의 일환으로 교육되고 있다는 점을 앞서 지적한 바 있다. 일반적인 사회적 인식에 있어 아카데미즘 연주는 전문적인 연주장 예컨대 예술의 전당이나 세종문화회관 등으로 대변되는 제도권 극장에서 이루어지는 것이다. 이는 아카데미즘 음악이라는 것이 유럽문화에 기원을 둔 소위 클래식 음악 위주로 이루어져 오는 과정에서 정착한 사회적 관념이다. 이러한 관념은 이후에 아카데미즘으로 재정비하여 정착하게 되는 한국의 전통음악 즉 소위 국악이라는 분야의 연주에서도 일반적인 것이 되었다. 이러한 문화에 있어 술을 마시고 대화를 하는 공간에서 연주를 한다는 것은 그 자체로 주변화를 의미하는 것이며, 더 나아가 순수음악으로서의 지위를 상실하는 수치스러운 행위라는 의미를 부

는 사람이 없는 이유는, 재즈클럽에서 연주함으로써 학교나 학원 혹은 개인교습을 통해 수입을 얻게 되는 연쇄적인 과정이 진행되기 때문이다. 연주가 연행되는 장소만 다를 뿐, 예술의 전당에서 연주하는 클래식 바이올리니스트가 흥행을 바라고 연주를 하지는 않는 것과 사실상 같은 원리일 뿐이다. 즉 아카데미즘 음악이 갖는 사회경제적 원리와 권위를 기본적으로는 공유한다.

42) 실제로 수년에 걸쳐 외국에서 학위를 취득하고 돌아왔으나, 학교나 학원 등지에서 교습만을 할 뿐 클럽에 나타나지 못하는 사람들이 매우 많다.

여받게 된다. 하지만 재즈연주자들의 인지지도에 있어 재즈클럽연주의 연주는 이와는 구별되는 민족의미론적 국면에 기반 해 있다. 즉 미국대학사회에서 이루어지는 재즈의 연구와 교육에 있어서는 재즈가 유럽의 음악문화와는 구별되는 환경 속에서 발전한 고유한indigenous 음악임이 강조되며, 재즈는 미국사회가 낳은 가장 위대한 민속문화이며 이후 도시민속으로 발달하게 되었다는 기본 논리가 지속적으로 각인된다.⁴³⁾ 이에 따라 유럽식 극장개념과는 구분되는 미국의 고유한 연행 환경이었던 클럽에서의 연주는, 본래 재즈가 발생하고 성장한 연행맥락으로서 원형에 해당하는 문화적 지위가 상징되는 것이다. ⁴⁴⁾

재즈클럽에서의 연주는, 고도의 훈련을 받은 전문 연주자가 연주하고, 유료관객이 지정좌석에 착석하여 관람하는 -서구의 fine art 개념에 기초하는-아카데미한 극장연주와는 다른 사회적 조건 하에서 이루어진다. 오늘날의 재즈 연주자는 제도권 극장과 강단 그리고 재즈 클럽을 오가며 연주하지만, 이렇듯 연주장소가 바뀌는 것은 단순히 같은 음악이 다른 장소에서 연주되는 것 이상의 의미를 내포한다. 예를 들어 어제 저녁 예술의 전당에서 연주가 있었던 한 재즈연주자가 다음날 어느 재즈클럽에서 연주하게 되었을 때, 비록 어제했던 극장연주와 동일한 레파토어 프로그램을 연주한다고 하더라도 그 연주는 재맥락화 되어 다른 의미의 사회적 지위를 부여받게 되는 것이다. 아카데미즘연주로서 제도권 극장에서 대관이 허용된다는 것은 한국사회에 있어 순수음악으로서의 지위가 인정되었다는 의미로 해석할 수 있지만⁴⁵⁾, 또 다른 재즈의 연행환경 즉 오히려 지저분하고 어두운 재즈클럽은 제도권 극장을 넘어서는 신화적 위세를 간직한 신성한 연주의 장으로서의

43) 유럽의 문화와의 구별점을 강조하고, 더 나아가 유럽으로부터의 종속성과 단절하고, 미국성이라는 고유한 문화적 특질을 개발하려는 동인은, 모던재즈의 근본 모토이기도 하며, 미국 재즈교육의 근본 이념으로 강조되는 부분이다.

44) 재즈가 대학의 교과목이 된것은 60년대부터라고들 알려져 있다. 하지만 이 당시에는 재즈를 수업의 대상으로 삼았을 뿐, '재즈학'jazz studies 이라는 명칭으로 학위를 주어지는 정식 교과목인 된 것은 사실상 90년대에 접어들게 되면서 부터였다. 연구자는 다른 음악분야들에 비해 비교적 늦은 시기에 대학의 교과목이 된 재즈가 70년대 와 80년대 american african studies, ethnomusicology, social linguistics다양한 학문들에서 축적된 내용들이 교육이념에 포함하고 있었다고 판단하고 있다.

45) 한국사회에 있어 메이저 극장에서 재즈연주에 대한 대관이 허용된 것은 오래되지 않았다. 2000년대 이후 대학의 선생으로서의 지위를 가지고 있는 연주자는 제도권 극장에서의 대관공연이 전혀 어려운 일이 아니었다. 하지만 이전 세대들의 경우 재즈음악은 제도권 극장에서의 대관이 불허되는 환경에서 연주생활을 해왔다. 즉 클럽 말고는 재즈를 연주할 곳이 전무했던 것이다. 클럽에서의 연주는 한국재즈연주자들의 세대분화에 따라서도 각기 다른 의미론으로 나타나고 있다.

의미가 투영되기도 하는 것이다.

재즈클럽이라는 곳은 전문적인 연주극장의 감상환경과는 구별되게 청취자가 대화를 할 수도 있고 음료를 마실 수도 있으며 심지어는 연주 중에 일어나 화장실에 가거나 술을 마실 수도 있는 비교적 덜 격식적인 세팅이지만, 연주자들을 독려하는 갖가지 추임새들이 존재하는 한국민속음악연주와 상반되게도, 실제 한국의 재즈클럽에서의 연주는 비교적 딱딱한 분위기에서 연주되곤 한다. 즉 다시 말해 청취자들의 반응에 있어, 미국의 재즈클럽의 연행환경과는 달리 민속음악의 감상 환경에서 나타나는 자연스러운 피드백은 덜 나타난다. 재즈클럽에서의 연주는 극장에서 연행되는 클래식 연주와는 다른 맥락에서 이루어지지만 그렇다고 해서 민속음악의 청취환경과 유사한 것도 아닌 제3의 성격을 띄는 것이다. 이러한 상황에서는 재즈 연주자가 극장공연에서의 연주와 동일한 연주를 재즈클럽에서 수행했다고 가정하더라도 이 음악을 청취하는 수용자 그리고 그 매개를 제공하는 클럽 경영자 측에서는 보다 복합적인 상호작용을 통해 다양한 방식으로 이 의미가 변형되고 확장되게 된다.

1) 한국 재즈클럽의 사회적, 법률적 지위

한국 재즈클럽들에서 벌어진 재즈연주가 일제 강점기부터 존재해왔고 1970년대 후반부터는 한국인들이 주된 수용층이 되는 소위 한국의 재즈사회라는 것이 존재해왔음을 앞의 장에서 언급했다. 하지만 이 기간 동안 한국의 재즈클럽들에서 벌어진 연주는 1999년이 되기까지는 법률적으로 인정받지 못하는 존재였고, 순수예술음악으로서의 지위와 존경과는 거리가 먼, 명백한 의미에서 불법적인 음악활동으로서의 지위를 부여받고 있었다. 냉전시기에 러시아와 동유럽 국가들의 경우, 서방문화의 상징으로 여겨졌던 재즈연주가 비밀경찰의 눈을 피해 지하 곳곳에서 연주되었다지만, 한국의 경우는 이와는 다른 이유에서 이러한 수치스러운 사회적 지위를 부여받게 되었다. 이 당시에는 법률 상 클럽에서의 2명 이상이 연주하고 출연료를 지불받는 것이 불법이었기에 사실상 1978년부터 시작된 한국재즈클럽들에서 벌어진 모든 연주가 제도상으로는 불법적인 음악이라는 불명예를 짊어지고

있어야만 했던 것이다. 이러한 명에는 1990년 천년동안도라는 재즈클럽의 운영자가 재즈클럽에서의 연주를 합법화해달라는 헌법소원을 제출한지 10여년이 지나 1999년 6월 보건복지부가 식품위생법을 개정해 일반음식점에서도 공연이 가능하도록 선언한 후에야 우리 사회로부터 비로소 몇몇한 음악으로서의 정체성을 부여받게 되었다.

[인용4-1]

일본 대중문화 개방과 관련 라이브클럽 합법화 문제에 대해 논란중인 상황에서 대학로에 위치한 재즈클럽 천년동안도의 대표 임원빈 사장이 검찰의 조사를 받았다. “일반음식점의 유흥 종사를 1명만 허용하고 있는 식품위생법을 위반하고 유흥종사자(음악인)2명에게 돈을 주고 연주를 시켰다”는 혐의로 서울시경이 사건을 검찰에 송치한 것이다, 이에 대해 임원빈 사장은 “재즈 뮤지션을 유흥종사자로 인식하는 행정당국에 대해 분노를 느낀다며, 우리의 공연은 결코 유흥행위가 아니라는 것을 인정받기 위해 헌법소원 등 법정 투쟁에 나설 생각이다.” 라고 말했다. 라이브 클럽 합법화는 대중음악의 저변확대를 위한 필수과제로 꾸준히 거론되어온 문제이다. 문화관광부도 올해 들어 합법화 의지를 여러 차례 밝혔으나 대학가 라이브 클럽, 재즈카페 등을 일반음식점으로 분류해 공연행위를 금지하고 있는 식품 위생법의 주무부서인 보건복지부의 만대로 인해 합법화하지 못하고 있다. 최근 서울 시경은 천년동안도에 대해 불법행위를 했으며 관할 종로 구청에 행정처분 의뢰를 했으나 종로구청 측이 “라이브 카페에서의 공연을 단란주점 등에서 흥을 동우기 위한 유흥행위와 같은 것으로 간주할 수 없다”며 행정처분을 거부해 갈등을 빚기도 했다. 현재 임원빈 사장은 헌법소원을 신청하였고 재즈클럽 합법화가 될 때까지 앞으로 계속 대응해 나갈 방침이라고 밝혔다.

(관련 신문기사 전문)

이 웃지 못할 일화의 발단이 된 것은 동숭동에 위치한 재즈클럽 천년동안도를 방문한 식품위생부 직원들이 클럽을 검찰에 고발한 사건이었다. 1990년 서울시경이 식품위생법위반으로 천년동안도를 고발하였고 당시 관할이었던 종로구청이 재즈클럽의 라이브연주는 단란주점의 유흥행위와 다르다며 경찰이 의뢰한 행정처분을 거부하자 서울시경은 이 사건을 검찰에 송치하였다. 이에 불복한 클럽 운영자는 같은 해 재즈클럽의 합법화를 위한 헌법소원을 냈고, 약 10여년이 지나서야 재즈클럽에서의 연주는 비록 예술음악의 지위를 확인받은 것은 아니었지만, 비로소 어두운 불법음악으로서의 명예를 벗을 수 있었다. 즉 한국 재즈클럽에서 벌어지는

재즈연주는 2000년대가 되어서야 비로소 합법적인 지위를 얻을 수 있었고, 공식적인 입장에서는 무존재의 나락에 방치되어 왔던 셈인 것이다. 1999년도에는 이미 많은 2년제, 4년제 대학들이 미국의 학제에 준해 미국의 재즈교육을 응용한 소위 실용음악과들을 설립하기 시작한 이후였는데, 대학에서 연마하는 재즈연주는 아카데미한 순수음악임과 동시에 불법인 이중적 정체성 속에서 그 시원을 맞고 있었던 것이었다. 다시 말해 한국에서 벌어지는 재즈연주는 학교에서 다룰 때는 공식적인 제도권 학과목이지만, 학교에서 배운 바를 필드에 나가 실행하면 불법이 되는 분열적인 정체성 속에서 그 첫발을 내리게 된 것이었다. 이러한 분열적 정체성의 양상은 한국 재즈클럽들의 속성으로 자리 잡아 오늘날까지도 한국 재즈의 생산자와 수용자 모두에게 씻을 수 없는 상처로 재생산되고 있다.

2. 클럽 연주비 지불의 상징적 의미

재즈연주자들의 문화에 있어 재즈클럽에서의 연주행위는 진지하고 전문적인 연주활동에 속한다. 최근 수년간에 들어서는 한해 외국에서 유학 후 돌아오는 재즈 전공자가 수백 명에 달하고 국내에서 졸업을 하는 인원들도 그의 수배 이상임을 상기해볼 때, 실제 연주할 수 있는 재즈 클럽의 수는 매우 한정되어있다. 실제로 매일 연주를 하는 서울시내의 재즈클럽의 수가 10개 남짓임을 감안할 때 클럽에서의 연주할 수 있는 기회를 잡는다는 것은 상대적으로 무척 어려운 일이 된다. 이 정도의 숫자라면, 단순계산으로 대학원 교육을 받고 대학강사로 일하는 사람들조차도 몇 대 일의 경쟁을 뚫어야만 재즈클럽에서 연주할 수 있다는 결론이 나온다.

[사례4-1-1]

요즘 뮤지션들이 정말 많아져서, 정말 두 달 전부터 부지런히 전화하고 움직이지 않으면 깃이 없어요. 현재로선 4월에 잡힌 공연이 없네요. 좀만 게으름만 부리면 이렇게 돼요.

(재즈 피아니스트 L)

이러한 경쟁을 거치고 클럽에서 연주하게 될 때 받게 되는 연주료는 3만원에서

6만원선에서 책정되어있다. 클럽에서 연주하기 위해서는 일차적으로 클럽을 경영하는 주체에게 연주자들의 프로필을 보내야 하고, 일종의 서류심사 같은 것에 해당하는 이 프로필 심사라는 것을 통해 대부분 현직 대학강사나 그에 준하는 자격을 가진 자들이 주로 무대에 서게 된다는 점을 감안할 때, 클럽에서 연주하게 되는 연주자들의 연령대는 이미 30대 이상이 주류를 이루게 된다.⁴⁶⁾ 이러한 점에 비추어 볼 때 대부분의 연주자들은 사실상 클럽에서 지급하는 연주비에 거의 개의치 않고 있다고 단언할 수 있을 것이다. 재즈클럽에서의 연주하는 연주자들에게 주어지는 실제적 보상은 단순한 금전적 대가 이상의 그 무엇임을 알 수 있다.

한 사회에서 음악가는 무엇이며 어떤 기능을 하는 사람인가에 대해서는 다양한 의견들이 제시될 수 있다. 무엇이 음악가로서 합당한 행동이며 무엇이 음악가와 비음악가를 구분하는 준거점이 되는가는 사회적으로 일치된 견해에 의해 결정된다. 즉 음악가란 무엇인가에 대한 정의는 각 사회에 존재하는 문화적 조건에 따라 다양한 방식으로 언급될 수 있다. 하지만 대부분의 사회의 경우 하나의 직능으로서 음악가란 무엇인가에 관한 정의는 일반적으로 음악가가 자신의 연주 기술을 통해 보수를 받고 경제적으로 지탱될 수 있느냐는 ‘직업성’의 문제가 정격성의 가장 근본적인 요소로 파악된다. 이러한 과정의 전제로서는 한 음악가가 해당 사회의 성원들이 전문적 혹은 직업적 음악가로서 그를 승인하고 있다는 가정이 대전제로서 존재한다. 어느 누군가가 매우 뛰어난 음악적 기술을 구사한다 할지라도 단순히 그것만으로 음악가의 범주에 들 수 있는 것은 아니며, 사회적 성원에 의해 음악가로 승인되지 않으면 최종적 기준으로서의 음악가의 개념은 성립되지 않는 것이다.

다양한 사회적 배경에 따라 음악가들이 특수한 카스트나 계급을 형성하는 경우도 있지만 대부분의 경우에는 정기적으로 보수를 받던지 선물을 받던지 혹은 단지 음악가로 인정을 받던지 간에 그의 노동은 공동체의 집단적 인정 속에서 다른 여타의 노동과는 구분됨으로서 전문가로서 인정을 받게 된다. 이러한 승인의 방법은 여러 모습으로 나타날 수 있다. 가장 명백한 조건으로서 직업성의 개념은 물론

46) 대학생들이 연주를 하게 되는 경우도 있으나, 프로필을 보고 연락을 받게 된 경우에도 보통은 오디션을 거쳐야만 한다. 프로필을 보내 연주날짜가 잡히고 연주기회가 주어지는 것은 대부분 기성 연주자나 대학의 강사들의 경우에 해당한다.

보수를 받는 것으로 귀결된다. 이 보수라는 것은 크게 보아 1. 화폐에 상당하는 것에 의한 구체적 부의형태, 2. 증여물이 수여되는 형태, 3. 다만 재능만을 인정함으로써 해서 음악가로서의 공헌이 사회적으로 공표되는 등의 다양한 방식으로 드러나게 된다. (Merriam 1964:207) 실제로 클럽에서 연주하는 연주자들이 학교에서 받는 보수나 개인 교습을 통해 받는 수입에 비추어 생각해본다면 연주자들에게 지급되는 연주비는 매우 적은 금액인 것으로, 한국의 재즈클럽에서 벌어지는 연주들은 위에 언급한 메리엄의 도식에 근거할 때 작은 선물만이 주어지는 두 번째 경우 혹은 명예나 위세만을 인정받게 되는 세 번째의 경우에 해당된다고 볼 수 있을 것이다. 즉 공동체로부터 음악가로서의 지위를 승인받기 위한 상징적 의미의 증여물인 것이다.

상기했듯이 재즈클럽에서 연주하고 지급되는 연주비, 재즈연주자들의 표현을 빌자면 ‘페이’ 혹은 ‘깅머니’의 금액이 많고 적음이 연주자들 사이에서 그다지 중요한 구분인 것은 아니지만 그렇다고 해서 연주비를 받지 않아도 되는 것은 절대 아니다. 클럽에서 연주하고 획득한 ‘깅머니’라는 것은 재즈 연주자 사회의 내부에서는 사회분화의 중요한 상징적 표지로서 작용한다. 그렇다면 이렇듯 ‘깅머니’라는 것은 어떠한 맥락을 통해 상징적 자본으로서의 의미로 구성되게 되는가.

[사례4-1-2]

88올림픽 이후로 우리나라 해외여행 자유화된 지가 언젠데, 요새도 귀국 연주회 같은 거 하는 사람이 있더라고. 요새는 국악이나 양악이나 이제는 학예회를 넘어 코스프레가 됐구만, 코스프레가.

(프리재즈 타악기 연주자 P)

이 인터뷰 내용은 클래식 작곡을 전공한 50대 타악기 연주자가 클래식 연주자들의 연주관습을 힐난하는 발언 중 한 부분이다. 이 발언은 클래식 연주자들의 입장으로서 인정할 수 없을 것이고, 술집에서 어린아이들 용돈정도의 금액을 받으며 연주하는 재즈뮤지션이 하는 말로서는 그다지 타당성 있게 받아들여지지 않을 것이다. 하지만 이 발언의 기저에는 재즈연주자들이 재즈클럽에 부여하는 의미와 그 의미가 구성되는 사회적 과정을 살펴볼 수 있는 기제가 담겨있다. 이 발언

에는 “내 돈을 내고 대관을 하여 지인들 모아놓고 하는 연주는 잉여 생산물이며, 가짜이며 하나의 쇼에 불과한 것이다.” 더 나아가 이것은 억지스러운 것이며 이미 죽은 화석과 같은 음악이라는 판단이 전제되어 있다. 이러한 판단의 근거에는 정상적인 음악연주란 사회적 필요에 의해 발생해야하고 수용자가 존재해야하며, 그를 통해 연주하고 돈을 받는 과정이 이루어져야만 사회적으로 정당한 예술행위라는 상황인식이 내재되어 있다. 그렇다면 반대급부로 재즈클럽에서 벌어지는 연주는 유료관객이 존재하고 유료관객이 지불한 돈에 근거해 연주비를 지불받는 건강한 과정을 거쳤으니, 아직 살아있는 건강한 음악연주관습인 것이라는 가설은 설득력을 제공하는가라는 질문이 가능하다. 연구자는 클럽연주비 증여의 관한 인터뷰 내용들을 정리하며 이 질문에 대해 다소간 회의적인 입장을 견지하게 되었다. 음악의 생산자는 기하급수적으로 늘어나고 있지만 수용자들의 하위문화와 소비시장은 좀처럼 조직화되지 못하고 있는 상황에서 나타나는 재즈연주의 박제화 속에서 소위 재즈 필드라는 것의 존재는 점점 비현실적인 것이 되어가고 있다. 이런 사회구조 속에서 재즈연주자들은 자신들의 최저저항선으로서 재즈클럽의 연주가 갖는 상징성을 개발해내고 심지어는 신화화라고 부를만한 사회적 기억으로 구성해 내고 있다.

클럽에서 이루어지는 한국인들의 재즈 연주가 하나의 음악적 표현이고 순수한 심미적 가치를 추구하는 일임에 분명하다는 것 그리고 그것을 감상하며 상호작용하는 일이 중요한 가치를 가지는 인간 활동이다. 라는 점은 재즈클럽의 구성원인 연주자, 감상자, 클럽 모두에게 있어 암묵적으로 동의되고 있는 듯 보인다. 연주자와 클럽 운영자 모두 단순한 경제적 동기만을 가지고는 재즈 클럽이라는 시간적 공간적 배경에 자리하고 있을 이유가 없음을 강조하곤 했다. 하지만 재즈클럽에서의 연주는 그 금액의 많고 적음을 떠나 하나의 상징적 위세 교환의 장으로서 문화적 차원에서 그들의 입장이 분화되는 과정을 드러내 주는 중요한 요소임에 분명해 보였다. 다음은 연구자가 조사대상으로 삼은 서울시내의 몇 재즈 클럽의 연주자보수 조건표이다. 연구자는 이곳 모두에서 연구자로서도, 연주자로서도 익숙한 곳들로서, 이러한 입장들이 분화되고 관념이 형성되는 공간이다.

[표 4-1]

클럽	최저보수	최고보수	위치	입장료여부
천년동안도	3만원	6만원	동숭동	X
원스인어블루문	6만원	8만원	압구정동	X
클럽팜	3만원	5만원	홍익대학	O
재즈엘리	3만원	5만원	서울대학	O
야누스	3만원	4만원	교대역	X
클럽에반스	4만원	5만원	홍익대학	O

(서울시내 주요 재즈클럽의 연주 보수와 지역, 챔페션 유무 등의 조건)

재즈클럽에서 벌어지는 연주행위는, 그 금액이 크건 작건, 재즈클럽의 구성원들이 원하던 원하지 않던 간에, 근본적으로는 상품으로서 교환되는 대상이다. 그러한 측면에서 연구자가 행한 공식적, 비공식적 인터뷰들은 음악의 연행과 감상이라는 순수한 목적 하에 같은 장소에 모여 있다는 유대감 속에 자리잡고 있는 재즈 연주자와 재즈 청취자 그리고 그들의 매개공간인 재즈클럽의 운영자들 내면에 존재하는 다양한 사회문화적 의미들을 살펴볼 수 있게 해준다.⁴⁷⁾ 가장 먼저 눈에 띄는 점은 재즈클럽에서 일어나는 음악연주행위는 관객이 식사를 하러왔건, 연주를 감상하러왔건 혹은 둘의 중간 정도이건 간에 근본적으로 입장하는 이 모두에게 연주에 대한 금전적 댓가를 요구한다는 점이다. 이것은 재즈클럽에 온 모든 사람들이 돈을 내고 음악을 들으려온 유료관객이 된다는 것을 의미한다. 재즈클럽에서 벌어지는 연주에 대해 지불하는 금전적 댓가에 대한 관객들의 반응은 대체적으로 다음에 제시하는 인터뷰에 나타나는 몇 가지 유형으로 대변된다.

47) 재즈가 대중음악이던 20세 초반 생계를 위해, 부를 쌓기 위해 연주하던 시기의 뮤지션들과는 달리 오늘날에는 일종의 잔존적 상징으로서만 재즈연주자들의 보수 소위 ‘페이’라는 것이 지급되기 있는 듯 보인다. 따라서 클럽의 연주페이는 음악가들의 다른 다른 일반 경제생산활동- 음악학교의 급여, 레슨 등 교육에 대한 보수, 외부에서의 초청행사연주에 따른 보수 등)에 비해 상대적으로 터무니없이 적은 액수이고 실제로 30대 이상의 연주자들은 금액에 거의 개의치 않는 듯 보인다.

1) 청취자들에게 투영된 연주비 지불의 의미

[사례 4-2-1]

미국에서 재즈바에 갈 때는 크게 고민하지 않던 문제인데 한국에서 재즈바를 가게 되면 내 일도 아닌데 자연스레 고민하게 돼요. (웃음) 올댓재즈를 주로 가는데, 올댓재즈의 경우 주말에는 입장객 한 사람당 5,000원 평일에는 입장료가 3000원인데, 비싸다고 생각해본 적은 없어요. 한국사람이 입장료 내는 걸 싫어한다고 해서 천년동안도나 원스인어블루문은 평일 주말 상관없이 입장료는 없지만, 음식이나 음료수 가격을 비싸게 받으니 거기에 입장료가 포함되어 있다고 봐야 되겠죠.

(30대 후반 여성 관객)

위의 담화는 재즈 연주자가 아닌 재즈 감상자 입장에서 책정되는 재즈연주에 대한 경제적 지출의 방식들을 언급하고 있다. 먼저 입장료가 있는 경우와 입장료가 없는 경우 두 종류로 구분하였으나, 연주료가 청구서에 명목상 기재되어있지 않더라도 기본적으로는 음식이나 음료수 등의 가격에 포함되어있다는 입장을 취하고 있다. 이러한 입장료는 ‘커버차지’ 혹은 ‘커버’ 라고들 부르며, 음악을 듣던 듣지 않건 간에 클럽에 입장하려면 지급해야하는 금액이다. 대체적으로는 아래에 제시한 두 가지의 방식을 통해 연주자에게 지급 된다.⁴⁸⁾ 몇몇 클럽에서는 음료나 음식 등에 대해서는 모두 카드로 결제를 하지만, 연주자들에게 지급하는 연주비 즉 커버차지에 대해서는 주문 시에 현금으로 미리 지급해야 한다는 원칙을 유지하고 있다.

[사례 4-2-2]

술값이야 안내고 도망가도 되니까 그냥 후불로 하는 거지만, 뮤지션들한테 돌아가는 돈에 대해서는 그럴 수가 없기 때문에 미리 현금으로 받는 거야. 나중에 다 한꺼번에 받으면 나도 편하고 좋지만,... 아르바이트생이 천원짜리 잔돈 들고 다니면서 거슬러 주는 게 우리로서도 귀찮지만,... 우리도 어려워

48) 이에 관해서는 뒤의 클럽운영자들의 인터뷰에서 좀 더 자세히 부연될 것이다.

니까 돈을 많이 줄 수도 없고, 그게 우리가 뮤지션들한테 해줄 수 있는 나름의 배려야.

(재즈클럽 운영자 P)

[표4-2]

지급방식	특성	비고
fret rate	기본적으로 고정급료방식을 뜻한다. 즉 하루에 4만원, 하루에 5만원 식으로 정해진 일당을 지급한다.	연주가 끝나면 현금으로 지급된다.
cover charge	table charge 혹은 cover charge 라고들 한다. 입장객들에게 음악을 감상하는 명목으로 따로 금액을 청구해, 이 금액을 연주자들에게 지급한다.	연주가 끝나면 현금으로 지급된다.

(재즈클럽에서의 연주보수 지급방식)

[사례 4-2-3]

음악을 들으러 재즈클럽에 가는 사람의 입장에서는 음악을 듣는 대가로 돈을 내라는 것에 대해서는 불만 전혀 없습니다. 그것이 5천원이나 아니면 만원이나에 따라서 매일 가느냐 아니면 가끔 가느냐의 차이가 있을 뿐. 이정도 금액이면 연주에 비해 턱없이 적은 금액 아니겠어요.

(20대 후반 남성 관객)

[사례 3-2-4]

금액이 몇 천원이건 몇백원 이건 간에, 음악이 좋을 수도 있고 공짜로 들려줘도 듣기 싫을 수도 있는데 반강제적으로 돈을 걷는 것 아닌가 싶을 때가 있다. 내가 왜 잘 못하는 연주자 차비를 대신 내줘야 하나요.

(40대 초반 남성 관객)

위의 사례의 경우들은 연주감상료에 대한 상반되는 두 입장을 대변하고 있다.

관객2의 경우 비록 연주 감상료가 따로 청구되는 것은 당연한 것이고 연주자들의 노력에 비해 아주 적은 금액이므로 문제가 되지 않는다는 입장이다. 반면 관객3의 경우에는 액수의 크고 작음을 떠나 음악을 듣고 그에 따라 보수를 지급할지의 여부를 결정하는 것은 관객의 몫이라는 입장을 대변한다. 즉 다시 말해 연주의 질에 따라 다른 가치가 매겨져야하고, 가치가 떨어지는 음악은 보상을 제공해선 안 된다는 입장이다. 이 두 가지 유형은 한편으로는 매우 상반되는 모습을 보이고 있는 듯 하지만, 기본적으로는 연주라는 것이 일반적인 공산품과는 다른 영역이라는 것에 대해서는 공감하고 있는 듯 보인다. 잘하지 못하는 연주에 대해서는 댓가를 지불하지 않겠다는 입장은 연주의 질에 따라 연주비가 결정되어야 한다는 단순한 시장논리에 근거해 이야기하고 있는 듯 싶지만, 대부분의 공산품의 경우는 정가제로서 물건을 개봉하는 순간 금액을 지불하도록 되어있다는 점을 상기해 볼 때 한편으로는 음악 연주에 대한 입장료는 이러한 공산품의 소비와는 다른 유형의 것으로 여기고 있음을 알 수 있다.

2) 클럽 경영자에게 투영된 클럽 연주비 지불의 의미

재즈클럽의 경영자들은 기본적으로 그들이 객관적인 견지에서 음악 생산자와 수용자 양측의 입장을 균형 있게 고려하고 있다고 믿고 있었고, 적어도 조금은 그러했기 때문에, 음악에 대해 얘기할 때면 눈이 반짝이며 상기되곤 하는 재즈연주자나 재즈감상자와 대화보다 재즈클럽의 경영자와 얘기를 하는 것이 연구자로서는 비교적 수월하게 느껴졌다. 이렇듯 연구자이자 연주자로서의 이중적 정체성을 갖는 것은 연구의 과정에 있어 연구자의 입장이 끊임없이 바뀌고 있다는 걸 자각하게 만드는 요소였다. 클럽의 경영자들은, “사실 얼마여도 상관없다 바보가 아닌 이상 누가 돈 벌려고 클럽연주를 하냐”라는 식의 연주자들의 입장이나 “얼마인 게 문제가 아니다. 예술의 가치에 대한 원론적인 얘기를 하자는 것이다”라는 식의 감상자들의 입장과는 달리 클럽에서의 연주 보수가 지급되는 과정에 대해 보다 구체적인 입장을 보여주었다.

[인용 4-2]

재즈바를 운영하는 사람의 입장에서는 미시경제학적인 고민을 해야 한다. 입장료에 따라 찾아오는 사람의 수가 어떻게 달라지는지를 관찰하여 공연 수요의 가격탄력성(price elasticity)을 계산해서 최대수익을 올릴 수 있는 입장료를 책정해야 한다. 같은 뮤지션이 매일 연주한다면 공연 수요의 가격탄력성을 계산하는 것은 비교적 쉬운 것이다. 하지만 매일 다른 뮤지션이 연주하게 되면 이 계산은 상당히 어려워진다.

(재즈블로그에서 인용)

[사례 4-2-5]

5대5, 6대4, 7대3 등 일정한 비율로 분배하면 클럽주인장 입장에서는 고정비용 이상의 입장료 수익을 올리기 위해 보러오는 사람을 많이 늘려야 하는데, 그러려면 재즈바가 인기 있을 수 있는 뮤지션을 잘 골라내야 된다는 건데, 그것도 어찌 보면 이상한 일이고, 내가 애시당초 그러려고 재즈 클럽을 만든 게 아니니까,

(60대 초반 재즈클럽경영인 P)

[사례 4-2-6]

우리나라 재즈클럽들은 대부분 4만원이면 4만원, 5만원이면 5만원.. 고정된 페이를 주는 방식으로 하는데, 그 고정페이가 클럽오너 입장에서는 그대로 고정비용이 되는 거니까, 고정비용 이상의 매출을 올려야 된다는 부담이 재즈클럽 하는 사람한테는 항상 있는 거지. 내가 사실 돈보고 재즈 클럽을 만든 게 아니니까, 돈 벌려고 했다면 재즈 클럽을 했으면 안 되는 거고, 강남 클럽들처럼 칼질하고 밥 팔고 했어야겠지. 뮤지션들 입만 열면 미국이 어떻다는 얘기 잘하는데, 여기서 미국을 생각하면 곤란하고, 사실상 내가 보전해주고 있는 셈이야. 나도 이제 애들 다 컸으니까 계속 유지 할 수 있는 거고,.. 뮤지션들은 막상 내가 후원하고 있는 셈이라는 생각은 잘 안 하는 것 같은데,.. 그렇다고 해서 내가 뮤지션들한테 서운하게 생각해본 적은 없어. 내 입장에서 제일 좋은 방법은 입장객이 일정 숫자 이상이면 뮤지션에게 고정페이를 주고, 그 이하일 때는 그냥 커버를 나누는 거지. 그게 사실 쥔 속편하지. 나도 사실 큰 돈을 벌려고 클럽을 한 거는 아니니까. 누가 한국에서 돈 벌려고 재즈클럽을 하겠어, 블루노트도 망해서 나간 나란데, 이렇게 페이가 얼마 안 되는 것 같아도 손님 한 두 명인 날이 다반산데 내 지갑에서라도 한 이십 만원씩 꺼내서 줘야 되는 거야. 클럽이 돈 들 일도 없는데 몇 년만 가면 다 망하고

그러는 거지. 잘 알고 계시겠지만, 우리나라는 몇 년을 넘기는 재즈 클럽이 거의 없잖아. 그것도 사실 다 레스토랑이지, 뭐.

(50대 후반재즈클럽경영인 L)

[사례 4-2-7]

저 역시 재즈라이브를 운영하는 입장에서 제일 좋은 방법은 커버차지 들어 오는대로 뮤지션에게 주는 방법입니다. 그러면 뮤지션들은 더욱더 손님을 유치하느라 노력하겠고 운영주는 따로 자신의 경비가 지출되지 않으니 좋은 것이고... 근데 아직도 한국의 재즈클럽 손님들은 커버차지에 대해 이해를 못한다는 거예요. 얼마 안 되는 돈이지만 그걸 따로 받는 것에 대해 상당히 불쾌해 합니다. 그 정도로 재즈팬이 많지는 않다는 거죠. 또 커버차지로 주면 손님이 정말 없는 날 주중의 경우 뮤지션에게 정말 돌아갈 페이가 적다는 거예요. 정자동에서 운영할 당시 커버를 받았는데 하루 평균 4~5테이블이 들어왔다가 커버차지 받는다는 설명과 함께 나가는 게 일상사입니다. 그래서 지금은 그런 손님을 안보기 위해서라도 아예 안 받고 운영주가 뮤지션 페이를 뒤집어쓰고 있습니다. 그냥 인건비 지출로 생각하죠. 한국에선 아직은 이런 문화에 대한 인식이 멀었어요.

(50대 초반 재즈클럽 경영인 K)

재즈클럽을 운영하는 입장에서는 답변의 대부분이 커버차지를 배분하는 방식을 가장 합리적인 방식으로 꼽았다. 하지만 실제로 아직 대다수의 클럽들이 고정된 금액을 지급하는 방식을 유지하고 있는데, 클럽 운영자의 입장에서는 이러한 측면이 기본적으로 자신들이 연주자들을 위해 희생하고 있는 것이라는 관념을 가지고 있었다. 클럽 운영자의 대부분은 자신이 돈을 벌려는 목적으로 재즈 클럽을 운영하는 것이 아니며, 클럽이 현상유지되는 것이 가장 중요한 목적이며, 경제적인 측면에서는 그 정도의 기준만 충족시키면 된다는 입장을 취했다. 즉 그들은 자신들이 한국 재즈공동체 안에서 의미 있는 일을 하고 있으며, 이러한 목적이 재즈클럽을 운영하는 가장 중요한 동기가 된다고 강조했다.⁴⁹⁾ 평균적으로 네 명의 연주자가 연주하고 이들에게 5만원씩의 연주비를 지급한다고 가정했을 때, 5천원씩의 입장료를 내는 관객이 40명 존재해야만 재즈클럽에서의 연주가 성립가능하게 된

49) 이러한 클럽운영자들의 입장은, 터너가 제시한 연행의 여섯 개 인자 즉, 연행자, 연출가, 연행 행위, 시간, 공간, 관중 중 연출가의 입장을 자처하고 있는 것처럼 파악될 때도 있었다.

다. 하지만 대부분의 경우 주말을 제외하고는 열명을 넘기 어려운 것이 현실적인 조건이기 때문에, 클럽의 운영자가 이 금액들을 보전해왔고, 실제로 인터뷰가 이루어지고 보충조사를 위해 찾아가곤 하는 몇 달 동안 기존의 고정급료방식을 유지하던 클럽 두 곳이 2013년을 기준으로 커버차지를 지급하는 방식으로 전환되었다.

3) 연주자들에게 투영된 연주비 지불의 의미

[인용4-3]

우리나라에서 지금 내가 아는 재즈클럽에서 연주를 하면 다들 하루 연주에 몇 만원 이런 식으로 주는데, 대개는 사오만원 선에서 더 낮은데도 있긴 하더라.. 이걸 내가 올댓(이태원에 위치한 올댓재즈)에서 깎⁵⁰⁾할 때 커버차지로 대충 계산해본 것보다는 많은 돈이었다. 인기 있는 밴드가 와서 홀이 꽉 차면 4~6만원 정도의 연주비를 뮤지션에게 줄 수 있을 것 같다. 이걸 일인당 입장료를 고스란히 뮤지션들에게 줄 경우에 해당하는 것이다. 홀이 꽉 차면 대략 100명이 찬다고 가정하면 50만원의 입장료 수입이 생긴다. 그리고 하룻밤에 두 밴드 정도가 연주하므로 뮤지션이 8명 정도는 된다고 보면 1인당 6만원정도가 돌아간다. 하지만 실제로 백 명 가까운 사람이 있는 날을 본 적은 거의 없으니, 재즈바들이 야박하게 경영을 하고 있는 것 같지는 않다. 실제로 재즈클럽이 몇 년을 못 버티고 경영란을 맞는 이유도 여기에 있다고 본다. 뮤지션들은 20년 전의 페이가 그대로라고 난리지만, 클럽들도 사실 적자에 허덕이다 문을 닫곤 하는 게 다반사이지 않는가.

(재즈 온라인 사이트)

[사례 4-2-8]

무작정 페이를 올려달라고 하기에는 클럽 측에서 그 비용을 감당하기가 쉽지 않다는 것을 우리 뮤지션들도 누구보다 잘 알고 있죠. 분명 연주하다보면 저 정도 관객의 수로는 연주자들 연주비 주기에다 한참 모자라 보이는 날들이 많으니까.. 가끔 관객이 좀 더 많이 오는 날이라고 해서 더 달라고 할 수도 없는 형편이죠.

50) 재즈 연주자들이 자신들의 연주를 부르는 명칭. 주로 클럽 연주를 의미하며, 오늘날에는 클럽연주, 극장연주 모두를 통칭하기도 한다.

(재즈 콘트라바스 연주자 C)

위의 언급한 인터뷰 사례들은 연주자들의 단순계산에 근거할 때, 실재하는 한국 재즈클럽의 조건 하에서 클럽연주비가 사실상 클럽에 불리한 조건으로 책정되어 있다는 측면을 드러내주고 있다. 일반적인 상식에 비추어 클럽 운영자는 커버차지를 주려고 들어야 할 것이고, 연주자들은 실제로 관객이 많지 않은 세팅에서 발생하는 연주에 있어 고정된 연주비를 받음으로서 부족한 부분을 충당 받으려 들어야 마땅할 것이지만, 연주자들은 대부분 커버차지의 방식이 합리적인 방식이며 그런 방식으로 진행되어야 한다는 식의 답변을 제시했다. 이것은 연구자가 예상했던 답변의 내용과 사뭇 다른 것이었고, 연구자로서는 꽤나 의아스러운 부분이었다. 물론 다음에 예시하는 유형과 같이 고정연주비를 받기를 선호하는 입장들도 있었다. 이러한 입장들은 연구자가 생각하는 가장 상식적인 입장에 해당했다.

[사례 4-2-9]

그래도 정해진 돈 받는 게 좋잖아요. 아는 사람들에게 일일이 클럽깁 한다 고 문자 돌리는 것도 그렇고, 그것도 한 달에 한 두 번이지.

(재즈 기타리스트 O)

[사례 4-2-10]

유명한 사람들이나 보컬 같은 준 연예인 같은 사람들이나 그렇지... 어차피 재즈 공연이라는 게 한국에서는 대부분 지인들로 채워지는 건데, 클럽연주에서 아는 지인들이나 가족들 다 부르면 막상 극장에서 대관해 공연할 때 사람들이 안 오거든요. 그래서 보통 사람들에게 일일이 연락하거나 하지 않아요. 클럽에서는 정해진 페이 받는 게 백번 낫죠.

(재즈 기타리스트 T)

하지만 이런 태도를 보이는 인터뷰 내용은 오히려 소수에 불과했고 대부분의 연주자들은 커버차지 방식이 미국사회에서 통용되는 표준이며 장기적으로 보아 한국에서도 궁극적으로 정착해야 할 클럽 연주비 지급 방식임을 강조했다.

[사례 4-2-11]

그래서 내가 늘 사람들 붙잡고 해본 애긴데, table cover혹은 cover charge라고 부르는 금액 그니까 재즈클럽에서 연주비라고 뭐 오천원정도씩 더 받는 돈을 연주자들에게 직접 주는 시스템으로 해야 된다는 거야. 그야말로 냉혹한 시장의 원리를 바로 체감하게 되는 애긴데.. 관객이 많이 오는 날은 그 숫자만큼 돈을 더 받고, 적게 오는 날은 반대로 덜 받게 되는 거지. 실제로 미국에서는 이런 식으로 연주자들과 클럽이나 레스토랑 등지에서 계약을 하는 경우가 많아. 물론 한국처럼 하룻밤에 얼마 이런 식으로 flat rate을 주는 경우도 많긴 하지만.

(재즈 피아니스트 B)

[인용4-4]

내 생각에 이런 방식(cover charge를 뮤지션들이 받는)의 장점은 여러 가지가 있을 텐데, 첫째는 뮤지션들이 일한 대가가 바로 뮤지션들에게 돌아간다는 거야. 좋잖아. 뮤지션들이 느끼는 큰 박탈감 중에 하나가 '내가 연주 잘 해서 관객들이 많이 보러 와도 결국 돈 버는 건 클럽이군'이란 생각인데, 연주자가 실력이 있고 관객들이 그에 호응해서 점점 관객 숫자가 늘어난다면 그 대가는 분명 뮤지션에게 돌아가야 하는 게 아닐까 만약 재즈바에 오는 손님들이 하룻밤에 100명 이상이라면 뮤지션들이 박탈감을 느끼기 시작할 것 같다. 위에 대략 계산한 것처럼 하룻밤에 100명 정도가 오면 뮤지션 1인당 6만원의 연주비를 벌어들이게 되는 셈인데, 이때부터 뮤지션은 조금만 더 잘 하면 1인당 10만원의 연주비를 벌 수 있게 될 거라는 희망이 보이게 된다. 그러면서 자신이 저평가받고 있다는 생각을 하게 된다.

(재즈관련 블로그에서 인용)

[사례 4-2-12]

지금까지의 경험을 배경지식으로 깔고 생각하면, 뮤지션들이 그렇게 요구를 하면 재즈바 주인은 기분 나쁠 수 있어요. 지금까지 입장료 수입으로 연주비가 커버가 안 되는 상황인데도 뮤지션들에게 고정 급료를 줬는데, 이제 조금 인기가 있어졌다고 입장료를 나누자고 하면 꽤 씹하게 보일 수도 있어요. 하지만 만약 모든 뮤지션들에게 동일한 제도를 적용한다면 그런 불만이 없어지겠죠.

(재즈 피아니스트 P)

[사례 4-2-13]

관객동원능력이 있는 뮤지션이 그렇지 못한 뮤지션들이 내는 적자를 메꾸 줄 필요가 있느냐 하는 점이에요. 클럽 연주비가 회사 월급처럼 경력이 쌓인다고 호봉이 올라가는 것도 아니고,.. 지금 상황에서는 무대에 참 올라가는 사람이건 미국에서도 충분히 먹힐만한 날고기는 뮤지션이건 결국 똑같은 금액을 들고 돌아가게 되는거예요. 물론 젊은 학생들이나 이제 시작하는 뮤지션들 그러니까 어차피 달리 돈 벌기도 힘든 연주자들이 그나마 이거라도 벌게 되는 게 감사할 수도 있는 건데,.. 관객동원이 안되니까 그것도 받지 말라고 하는 것이 쉬운 얘기는 아니죠. 하지만 장기적으로 생각하면 내가 열심히 연주하고 인지도가 쌓여가면서 앞으로 십년 후에는 내가 지금보다 훨씬 나은 대우를 받으면서 연주할 수 있겠지 하는 기대를 갖는 것이 이제 무대에 참 오르기 시작한 학생이 '아, 이제 내가 죽을 때까지 받는 연주비는 사만원이군' 이렇게 생각하는 것보다 훨씬 낫지 않을까 싶은거예요. 젊을 때 고생은 할 만하지만 나이 들어서는 비참해지니까.

(재즈 콘트라베이스리스트 C)

[사례 4-2-14]

조금 냉정하게 말해서 인기를 얻지 못하는 뮤지션들이 돈을 적게 받는 것은 받아들여야 한다고 본다. 그렇지 않고 잘하는 뮤지션과 그렇지 못한 뮤지션이 같은 대가를 받는다면 불합리하며 이를 경제학적으로 말하면 왜곡이 발생한다. 뛰어난 뮤지션이 연주를 하면 입장료 10만원에도 보러 오려고 한다면 뮤지션이 하룻밤에 100만원씩 버는 것도 어려운 일이 아니다.

(재즈 기타리스트 S)

연주자들과의 인터뷰를 진행하면 할수록 클럽에서의 연주비라는 조건이 연주자들의 입장으로서는 전혀 중요한 문제가 아니며, 연주자들은 일종의 통과외레로서, 그저 단순히 클럽에서 맞게 되는 연주기회만이 필요할 뿐인 것이라는 결론을 내리게 되었다.

[사례 4-2-15]

에이 돈 벌려고 클럽에서 연주하는 사람이 어디 있어요... 클럽연주는 한
국에 왔으면 일단 씬(scene)에 신고해야 되니까 하는 거죠.

(재즈 색소폰니스트 Y)

[사례 4-2-16]

유학가서 대학원까지 다니고 집에 애도 있는데 삼만원 받는 깍을 몇 달씩
기다려야 할 수 있다는 게 애매한 거지. 요새 들어온 사람들이 너무 많으니
까, 들어와서 클럽연주 시작하려면 C부장한테 양주 바쳐야 된다 그러던데.

(재즈 피아니스트 H)

[사례 4-2-17]

연주하다가 소모품인 스틱 부러지면 18000원이고, 브러쉬(재즈드럼을 연
주하는 술) 올이 나가면 4만원이에요. 이런 일이 두세번에 한번 풀이니까
결국 저는 자원봉사한 거고 밥값이나 기름 값은 손해본 거죠.

(재즈 드러머 K)

클럽연주라는 세팅을 가능하게 하는 주요 공동체인 재즈연주자, 재즈청취자, 그
리고 클럽주인의 입장은 각기 다른 방식으로 내면화되고 있다. 연주자들의 경우,
자신들의 연주는 금전적 댓가를 위한 것이라기보다는 연주자로서 예술가로서의
지위를 획득하고 유지하기 위한 과정인 것이었다. 실제로 이들은 단순 계산에 의
해 자신들에게 불리할 수밖에 없는 커머차지 지급방식을 옹호했고, 재즈클럽 경영
자의 경우에는 재즈연주자들이 금전적 댓가에 그다지 신경 쓰지 않고 있고, 신경
을 쓰는 경우라도 금액 자체가 큰 의미를 지니지 못하다는 것을 누구보다 잘 알
고 있으면서도, 될 수 있는 한 고정연주료를 지급하는 방식을 유지하기 위해 자신
들의 호주머니를 털어 연주자들의 차비를 마련해주고 있는 셈이었다. 이것은 어찌
보면 서로가 서로의 입장을 걱정해주는 매우 돈독한 관계처럼 보일 수는 있지만,
실제 그들 내부의 상황은 좀 더 복잡적이었다. 다음의 인터뷰 내용들은 어떤 의
미에서는 배은망덕하고 상호기만적인 것으로서 이들 두 입장 사이에 존재하는 반
목을 암시하고 있다. 심지어 클럽에서 증여받은 연주비에는 위험이 따른다는 인식

까지 엿볼 수 있게 해준다. 즉 이러한 선물 증여의 근본원리 때문에 클럽 주인에게 자신 역시 호의적으로 대해야만 하는 상황이 된다는 것이다.

[사례 4-2-18]

요새는 연주 하려는 애들이 하도 많으니까 클럽주인들이 이력서 쌓아놓고 고른다잖아. 클럽 도착하면 은근 반말 비슷하게 하면서, 음악에 대해 아는 척은, 온갖 헛소리 다하고, 돈 사만원이, 내가 헛소리 들어주는 댕가인 거냐?

(재즈기타리스트 B)

[사례 4-2-19]

문자가 왔는데, 뉴스쿨에 엔와이유⁵¹⁾ 맞으시죠? 그러는 거예요. 미친새끼인 거 아녜요, 형?

(재즈 피아니스트 Y)

[사례 4-2-20]

클럽 깃하려면 이제 사장도 아니고 거기 매니저한테 양주 바쳐야 된다고 그러던데, 이력서 보내놓고 한참 기다려도 연락 없길래 엑스트라⁵²⁾ 간 김에 명절이라고 양주 췌더니 다음 주 빵꾸난 자리에 바로 꽃아 주던데요.

(재즈 피아니스트 K)

[사례 4-2-21]

재즈 하는 애들은 어린애들 같아서 다들 지네가 뭐라도 되는 줄들 알아, 미국에서 재즈학교들 나온 게 무슨 큰 벼슬이라고, 우리 집(클럽을 의미)에 와서는 인사도 제대로 안하는 놈들 많다니까, 나이들만 먹었지 아직 어린애들이고 그래도 나쁜 마음으로 그러는 거 아닌 줄을 내가 아니까, 끝나고 밥이라도 먹으라고 차비주고, 술 먹고 싶으면 먹고 가라고 하는 거지. 나는 음악 듣는 걸로 됐어.

(재즈클럽 운영자 C)

51) New School University 학사에 NYU 석사냐고 묻는 내용.

52) 누군가가 급한 사정이 있어 대타로 연주하러 가게 되는 경우

4) 연주비 책정 및 증여 맥락의 중층적 분석

서양사회가 아주 최근에 인간을 ‘경제적인 동물’로 만들었다. 그러나 아직은 우리 모두가 이러한 종류의 존재가 된 것은 아니다. 민중 속에서도 엘리트 사이에서도 전적으로 비합리적인 지출은 관행처럼 시행되었다. (중략) 인간이 계산기 같이 복잡한 기계가 된 것은 그리 오래되지 않았다. 다행스럽게도 우리는 아직은 이 끊임없이 비정한 이해타산과는 상당한 거리를 두고 있다. (Mauss 2008[1925]:112)

이러한 모순적인 측면은 실제 참여관찰 인터뷰를 진행하는 도중에는 좀처럼 의식하지 못했던 것으로서, 연주자와 클럽운영자 집단 각자의 입장 차이가 단순히 자신들에게 경제적으로 이로운 선택을 하려고 하는 도식적인 경제 논리와는 사뭇 다른 맥락 아래에서 형성되고 있다는 것을 자각하게 되었다. 이러한 분석과정에 있어 연구자는 모든 경제 주체가 자신이 최대효용을 얻을 수 있는 방식으로 행동할거라는 단순한 가설에서 한걸음 더 나아가 좀 더 중층적인 분석과 기술이 필요하다는 판단이 들었다. 그들의 견지 내에서 이 활동은 상품거래와 같은 경제활동이라기보다는 위세 혹은 명예관념과 관련된 것으로서 선물교환의 원리와 유사한 원칙 정도에 해당하는 것으로 볼 수 있다. 즉 위세를 잃어버리는 것은 바로 영혼을 잃어버리는 것과 같다는 북서부 아메리카인들의 격언과 같이 실제로 재즈클럽을 구성하는 공동체 구성원 모두가 재즈연주라는 것은 일반적 상품경제와는 다른 맥락을 가진 것으로 인식하고 있다는 것을 알 수 있다. 이러한 중층적 상황인식은, 연주비 즉 클럽페이 라는 것이, 어째서 인터뷰 과정에 있어 가장 많은 금액을 획득하려는 일반적 시장경제 원칙과는 다른 결과에 봉착하는가에 대한 답변이 되어 주었다. 재즈가 유행음악으로서의 의미를 갖고 있던 20세기 초반 미국에서는 생계를 위해 부를 쌓기 위해 재즈계에 뛰어들었다. 하지만 오늘날 한국사회에서는 일종의 잔존적 상징으로서만 재즈연주자들의 보수가 지급되며, 실제로는 생계에 영향을 미치지 못할 정도로 매우 적은 금액이기 때문에 실제 경쟁적인 경제논리와는 사뭇 다른 형태로 나타나고 있는 것으로 보인다. 이러한 원리는 기본적으로

클럽연주라는 폐쇄적 환경에서만 나타나는 교환의 원리일 뿐, 보다 큰 금액이 지불되는 일반 기업의 행사연주 혹은 연주의 교습을 통해 주어지는 수업료 등에서 까지 이러한 선의가 가장 중요한 가치로 기능하지는 않는다.

앞서 살펴보았듯이 클럽운영자와 연주자 집단 모두가 실제의 시장논리 내에서 입장과 연주비가 책정되는 맥락에 대해서는 아주 잘 이해하고 있었다. 이중 운영자는 오늘날 한국사회의 현실적인 조건 하에서 주말을 제외하고는 매번 적자가 되는 공연을 유지해나가고 있다. 연구자가 인터뷰한 클럽의 운영자들 대부분은 경영상의 적자를 감수해가면서도 연주자들에게 고정된 연주비를 챙겨주려고 한다. 규모가 큰 두 세 곳 정도를 제외하고는 재즈클럽이란 곳들이 대부분 개인적인 동기로 유지되는 영세한 규모임에 비추어 볼 때 이는 운영자 개인의 호주머니에서 연주자들에게 차비를 지급하는 형국이 되는 것이다. 연주자들의 인터뷰 내용에서도 드러났듯이 실제로는 클럽의 연주라는 것이 갖는 상징성 위세 때문에 무보수로 연주하겠다는 사람들이 줄을 서있는 상황임에 비추어 볼 때 클럽 경영자가 꼭 이렇게 해야만 할 경제적 동기는 없는 것이다. 하지만 경영자들은 이러한 행위가 나이만 들었지 철없는 연주자들을 돕는 행위이며 실제 60대에 접어든 자로서, 평생 재즈를 들으며 힘든 직장 생활을 버텨온 자로서, 은퇴한 후 사회를 향한 일종의 공헌이라는 의식을 갖고 있었다. 이것은 어떤 의미에서는 Bohanan이 의미하는 바로서 패트론의 위치를 자칭하는 것으로 보인다. 연주자들 역시 관객들의 입장료와 연주자들의 연주비 사이에 생기는 불균형을 그리고 클럽운영자가 이를 보전하고 있는 사실을 정확하게 잘 인지하고 있었다. 하지만 이들에게 고정연주비와 커버차지 방식 중 어떤 것이 좋냐고 물으면 자신들에게 유리한 방식과는 달리 커버차지가 시장원리에 있어 건강한 방식이라는 얘기만을 반복하는 경향을 보였다. 이러한 점은 인터뷰 내용을 정리하는 과정에 있어 이해하기 힘든 부분이었다. 왜냐하면 그들의 답변 내용은 결국 첫 번째로 자신에게 유리할 것이 없고 두 번째로는 한국 사회에서는 비현실적이고 당위론만을 지속적으로 강조하고 있는 것이기 때문이었다. 다만 이후에 연구자는 클럽에서의 연주를 신성시하는 그들이 클럽의 연주를 통해 이득을 얻게 된다는 것에 대해 것에 무의식적 회피기제를 갖고 있기 때문은 아닌가라는 물음에 봉착하게 되었다. 결과론적으로 연주자들은 클럽

에서 돈이 오감으로서 자신이 직접적인 이득을 얻고 있다는 사실이, 연주를 통해 실현한 순수한 선의에 기반한 동기가 명예와 위세 등의 순수함에 위배되는 세속적인 세계와 맞닿아 있다는 것을 인정하고 싶지 않은 것이다. 실제 한국의 민속음악이지 않고, 전통음악이지 않기 때문에, 아카데미즘을 제외하고는 실제 필드라는 것이 실질적으로 전무한 한국의 재즈맨들은 그들만의 명예와 위세를 간직한 필드라는 것을 문화적으로 발명하고 유지하기 위해 재즈클럽이라는 최저저항선을 구성해내고 있는 것이다. 이러한 점은 클럽의 운영자 역시 크게 다르지 않은 것으로 보인다. 클럽 경영자와 연주자 모두가 비록 매우 작은 규모의 경제적 현상이지만, 일정한 양의 재화를 끊임없이 전달하고 있는 것이다. 이러한 연주비 증여의 개념은 단지 원시사회에서의 선물 교환을 설명하는 데에만 적용되는 것이 아니고, 탈근대 또는 ‘세계의 재주술화’가 논의되는 현대사회의 맥락 안에서 가장 비경제적이고 가장 비정치적이라고들 회자되는 음악의 연행 행위가 어떻게 하나의 사회적, 정치적 의미로 재구성되는가를 민족지적 현재를 통해 드러내주고 있다.

3. 통과의례로서의 잼세션

클럽에서의 현지조사를 수행함에 있어 가장 먼저 이루어져야 할 결정은, 여러 지역에 소재한 클럽에서 거의 매일저녁 이루어지는 연주들 중 어떠한 연주를 찾아가야 하는가를 결정하는 것이었다. 어떤 의미에서는 사실상 거의 동일한 연주자군이 다른 장소에 나타나고 있는 것이기 때문이었기에 이러한 대표성의 문제는 어느 장소 즉 어느 클럽에서 벌어지는 연주인가 보다는, 그날의 연주가 어떤 성격을 내포하고 있는가가 와 관련한 것이었다. 이것은 어떤 의미에서 즉흥연주라는 근원적인 특질을 간직한 연주가 어떤 것인가에 대한 결정인 것이었다. 실제로 오늘날 한국의 클럽연주가 많지 않은 수의 사람들에게 독점되고 있음을 염두에 둘 때, 가장 다양한 배경을 가진 연주자들이 모이게 되는 ‘잼세션’이 재즈 즉흥연주의 사회적 맥락을 가장 잘 간직하고 있을 것이라고 판단하게 되었고, 각 클럽들이 일주일에 한번 정도 열곤 하는 잼세션을 중심으로 클럽에서의 참여관찰을 진행하기

로 결정하게 되었다.

[사례 3-5]

너 오늘도 녹음기 갖고 왔냐? 오늘 집에 갈 때 아킬레스건 끊기고 싶냐, 너?
하하하 내가, 너니까 그냥 암말 안하는 건데, 지금 일본이었으면 주머니에 몰래 녹음기를 갖고 다니다 걸렸으면 제 발로 못 걸어 나가는 거야. 옛날에 버드 파웰이 유럽엘 가면 부틀렉(해적판)이 지도 모르는 사이에 버젓이 판으로 찍혀서 돌아다니는 일이 비일비재 했는데, 그런 도둑녹음질만 아니었어도 버드 파웰이 그렇게나 비참하게 객사하진 않았을 거다.

(재즈 피아니스트 L)

위에 예시한 사례는 한 중견 피아니스트가 현지조사에 나선 연구자에게 던진 조롱섞인 농담이다. 이 사례가 상징하듯이, 재즈클럽들에서의 현지조사는 교육기관에서의 현지조사보다 한층 복합적이었으며 한편으로는 연구자로서 연구하기가 쉽지 않은 환경이었다. 잼세션에는 20대 초반부터 40대에 이르는 다양한 연령대의 연주자들이 참여하고 있었으며 교수직을 얻은 연주자와 대학의 신입생들까지가 모두 어울려 연주하는 장이었다. 전술했듯이 오늘날 한국에서의 재즈연주 환경이 대부분 교육기관으로 고립되어 나타나고 있는 측면이 있음을 감안할 때, 교육기관 내에서의 지위는 일상적인 환경에서의 지위를 의미하는 것으로서 무시할 수 없는 구속력을 지니며 심지어는 일종의 도덕으로 작용하기도 한다. 재즈 잼세션은 아무나 참여할 수 있는 것이었지만, 실제 상황에서는 사회적 계층 혹은 지위가 확연히 드러날 수 밖에 없는 구조였고, 실제 연주를 준비 중인 경우에도 학생이 자신의 학교 선생이 앉아있는 자리에 찾아가 인사를 하거나, 학교의 교수가 잼세션을 통한 의사소통행위에 참가했음을 칭찬하며 덕담하고 다독겨려주는 등의 행동 등을 통해 이러한 일상의 지위의 구분은 한결 더 명확히 드러난다.

【표4-3】

<p>HOST : 피아노-윤석철/ 베이스-정영준 / 드럼-허여정</p> <p>[참고]</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 잼세션 에 참여할 분은 '리얼북' 1,2권중에 선곡 (되도록 대중적으로 많이 알려진 곡을 선택)을 하시면 됩니다. 2. 연주시 악보를 보면서 연주하시면 안돼요. 3. 잼연주는 2부(오후 10시경) 부터 시작됩니다. 4. 매주 월요일에 연주하게 되는 host 밴드는 실력에 대해선 재론의 여지가 필요없는 대단한 분들입니다.

(클럽 에반스 잼세션관련 안내문구)

【표4-4】

<p>2009년 3월1일 일요일을 시작으로 진행하고 있는 SUNDAY JAM SESSION입니다.HOST 연주자와 함께 자유롭게 참여할 수 있는 JAM SESSION공연으로 일요일 무대를 꾸밉니다. 현재 재즈를 공부하는 학생이든 아마추어 연주자이든 프로 연주자로 활동중이든 막론하고 자유롭게 일요일 클럽 팜을 찾아오셔서 음악으로 함께 하시기 바랍니다. 연주자와 관객이 함께 음악을 즐기는 소중한 시간 기대합니다. 공연시간은 평일보다 한 시간 이르게 1부는 8:00pm부터, 2부는 9:30pm부터입니다. 연주자로 오신 분들은 도착 직후 잼세션 노트에 악기명과 본인의 이름을 적어주시기 바랍니다. 차세대 한국재즈의 주역들과 함께 뜻있는 시간되시길 기원합니다.</p>

(클럽 팜 잼세션관련 안내문구)

몇몇 재즈 클럽들 에서는 매주 월요일 혹은 일요일을 잼세션의 날로 정해서 이미 필드에서 활발하게 활동 중인 트리오를 중심으로 다양한 연주자들과의 경합이 벌어진다. 이 잼세션 연주는 시범연주를 하는 잼세션 호스트를 제외하고는 아무런

금전적 댓가도 지불하지 않음에도 불구하고, 연주의 장으로서 가지는 상징적인 의미 때문에, 수련기의 연주자로서는 전문적인 연주자로 발탁될 수 있는 기회이기에 각기 다양한 배경을 가진 연주자들이 각기 다른 동기로 협연의 기회를 찾아 잼세션에 모여든다. 매주 다르긴 하지만, 보통 적게는 10명 내외부터 많게는 30명에 달하는 인원이 잼세션에 참여하게 되는데, 연주가 있기 전에 ‘잼세션신청서’라는 것을 작성하게 된다. 이 잼세션 신청서에는 이름, 연락처, 나이, 소속(학교나 전문학원), 악기 포지션, 연주하고자 하는 곡 등을 적는 란들로 이루어져있다.⁵³⁾ 클럽의 매니저는 이 신청서를 바탕으로 악기의 포지션을 감안하여 그날의 잼세션 연주를 구상해 실현한다. 누가 연주에 참여하게 되고 어느 연주자와 어떠한 악기편성으로 연주하게 될 것인가 하는 것은 전적으로 당일 클럽의 세팅에 의해 결정된다.

연주가 시작되기 전에는 안면이 있는 연주자들은 서로의 안부를 묻기도 하고 이런저런 대화가 벌어지기도 한다. 재즈클럽의 잼세션은 보통 다양한 지위와 연령의 연주자들이 모여 있기 때문에 그러한 부류에 따라 클럽 곳곳에 삼삼오오 나뉘어 연주를 준비하게 된다. 물론 이러한 분화에는 교집합이 존재하고, 꼭 교수군과 학생군이라는 식의 엄밀하고 도식적 분화가 아니더라도 최소한 연령대별로 앉아 연주를 준비하는 경향은 실제로 눈에 띄게 감지 할 수 있는 측면이다. 일반적으로 일상에 존재하는 사회적 지위 연망의 관계가 그대로 작용하게 되는 것이다. 잼세션신청서를 쓰고 각자의 악기를 꺼내들고 연주를 준비하는 이 과정에서는 교수와 학생, 명망 있는 중견 연주자와 이제 막 커리어를 시작하려는 학생 사이에는 사회적 지위와 연령에 따른 명백한 분화가 감지된다.

이처럼 잼세션 신청서를 통해 그날의 잼세션 연주의 진행 순서가 정해지고 본격적인 잼세션에 앞서 시행되는 기성 연주자들의 선행연주가 시작되면 참가한 연주자들은 비록 자신이 연주하고 있는 것은 아니지만, 기존의 일상적인 시간과 구분되는 집단적 표상으로서의 음악적인 시간을 경험하게 된다. 이때부터는 연주자들 간에 잡담이나 사담은 별로 나타나지 않으며, 장내에 있는 모든 이들은 연주를 경

53) 잼세션 신청서라는 것을 작성하는 경우는 미국의 재즈클럽들에서는 거의 목격하지 못한 예이다. 특히나 이 잼세션 신청서에는 이름과 연령 악기의 포지션 외에 학교나 전문학원등 자신이 소속된 교육기관을 적는 란이 있는데, 이것은 한국의 잼세션에서만 볼 수 있는 매우 특수한 측면이다. 실제로 재즈클럽의 잼세션의 참가자들이 출신성분이 거의 전적으로 아카데미즘을 배경으로 하고 있음을 보여준다.

청하게 됨으로서 연주가 시작되었다는 것을 어렵지 않게 알아챌 수 있다. 연주자 자신들은 아직 본인이 공간적으로 구분된 다른 공간(무대)에 오르지 않았으므로 완전한 의미에서 연주를 시작한 것은 아니지만, 잼세션에 참여하는 일원으로서 이 음악적 의례가 시작되었음을 인지하고 연대의식을 갖게 된다. 이 단계에서 다른 연주자들의 연주를 경청하며 동일한 공간이 다른 사회적 맥락 하에 놓이게 되었음을 인식한다.

[그림4-1]



(클럽에반스의 잼세션)

[그림4-2]



(연주자를 공지하는 게시판)

[그림4-3]



(클럽팜의 잼세션)

[그림4-4]



(연주자를 공지하는 게시판)

1) 수평적 사회분화를 통한 호혜적 평준화

잼세션 연주가 시작되면 이들 사이에 그런 지위의 구분은 상대적으로 희미해지

게 된다. 학생 연주자 즉 연주에 참여하는 신참연주자는 일종의 제의적 시간으로서의 성격을 갖는 연주 기간 동안 이 연주의 주체로서, 그 이전에 속해있던 사회 구조와는 다소간 다른 층위의 자의식을 의식하게 된다. 즉 그들에게 이 잼세션의 례가 끝날 때까지는 어느 학교의 학생, 누군가의 제자 등의 신분을 잠시 잊고 오직 음악을 연주하는, 재즈 잼세션에 참가하는 연주자라는 한 가지 신분밖에는 남지 않게 된다. 똑같은 재즈연주를 하더라도 학교에서의 연주의 경우 지도하는 자와 지도받는 자, 평가하는 자와 평가받는 자의 계층적 구분아래 연주가 진행되었다면, 잼세션에서의 연주는 그들 모두가 평가의 대상이 되기도 하고, 평가하는 주체가 되기도 하는 것이다. 이러한 평준화는 잼세션의 근본적인 모토이자 존재 이유로서 잼세션을 구성하는 여러 요소들에서 두루 나타난다. 심지어는 주제를 연주한 후에 즉흥연주를 하게 되는 길이 (자기파트의 솔로연주부분)마저 모두 동등하게 배분받는다. 대중들의 일반적 인식에 있어, 솔로를 연주하는 악기들은 좀 더 전면에 부상되고 소위 솔리스트에 속하는 악기들은 후면부에서 반주(accompany)라는 것을 하게 된다는 인식이 있고, 실제로도 이런 측면이 어느 정도 나타나지만, 재즈 잼세션에 있어서는 이러한 자의적 구분마저 사라지게 되어 극단적인 평준화가 나타나게 된다. 이것은 솔리스트 역할을 하는 악기와 더블베이스나 드럼세트 심지어는 튜바 같은 리듬섹션에 속하는 (어떤 의미에서 봤을 때 소외받는 악기군인) 악기들의 경우에도 마찬가지이다. 실제로 현대에 들어, 연주의 상품화가 진척되다보니, 재즈 연주시 드럼이나 베이스는 모든 곡에서 솔로를 하지 않고 리듬섹션이 두드러질 수 있는 특색 있는 곡에서만 솔로를 하는 경향으로 점차 바뀌어가고 있다. 감상자가 지켜워할 수 있기 때문이다. 하지만 잼세션에 있어서는 이런 극단적 평준화가 지속적으로 유지되고 있다. 재즈 즉흥연주자들의 경우 실제로 꽤나 공격적이고 경쟁적인 성향을 자주 드러내기도 하지만, 잼세션 연주중인 한에 있어서는 모든 악기 간의 지위는 모두가 동등한 중요성을 갖는 것으로 인식된다. 아무리 뛰어난 악기 연주기술을 가지고 있더라도 이러한 수평화의 맥락을 내면화하지 못한 채 자신의 연주만을 너무 길게 늘어놓는 것은 잼세션에서의 의사소통에 실패한 행위로 간주된다. 즉 그가 아무리 문법적으로 통사론적으로 옳은 연주를 하고 있다고 하더라도 재즈즉흥연주 공동체에 의해 수용되는 순간부터 새로운 민족의미론의 체계를 부여받게 되는 것이다. 즉 잼세션에서의 연주는 연주자공동

체에 의해 수용된 다음부터 의미 있는 재즈 연주로서 존재하기 시작하게 되는 것이다.

[사례4-3-1]

잼하러 와서 처음만나는 사람들의 연주를 무대에서 가까이 들어보는 것, 그리고 그 사람들과 어떻게 하면 하나가 되어 최선의 음악을 만들어 갈 수 있을까 노력하는 것 등등이 잼하는 순간의 즐거움일 텐데, 전혀 개의치 않는 사람들의 반주기 노릇을 하다보면 내가 이걸 왜 하고 있지? 하는 생각이 든다.

(재즈 베이시스트 C)

[사례4-3-2]

요즘 부쩍 클럽에 잼하러 오는 학생들을 많이 만나게 된다. 다들 자기 악기를 가지고 재즈 vocabulary를 연주하는 데에는 능숙해져 있는데, 어찌나 불균형한지. 그렇게 귀 막고 자기 길만 갈 거면 잼하러 왜 오는 건데? 연습실에서 혼자 에버슬드 플레이얼롱 씨디⁵⁴⁾ 반주기 틀어놓고 연습하는 거랑 똑같이 연주할거면 왜 나한테 그 반주를 시키냐고.

(재즈 베이시스트 S)

위의 사례는 잼세션 내부의 문화적 질서를 위반한 한 연주자에 관해 토로하고 있다. 아마도 다른 연주자들과 형평을 맞추지 않고 혼자서만 너무 긴 솔로를 선보였기 때문인 것으로 추측된다. 이것은 전체 잼세션에 있어 아주 사소한 부분일 수 있지만, 그 연주자가 잼세션 연주의 중요한 원칙을 위반해 오염(더글라스 1997)이 발생함으로서 자신의 연주가 ‘반주기’의 그것과 같은 기계적인 의미로 격하 되었다며 푸념하고 있다.⁵⁵⁾ 이와 같이 한국의 재즈잼세션은 지배적 이념과 가치를 표상하는 ‘예방검열’로서의 사회적 기능을 담지 한다. 잼세션 연행의 일원으로 공동체의요구에 부응하고 일정한 변화를 예견할 수 있을 때에만 공동체에 통합될 수 있는 것이다(Jacobson 1973 :63).

기성 연주자들의 연주순서가 지나가고 본격적이 잼세션을 위해 연주자들이 연주

54) 에버슬드라는 미국의 재즈학과 교수가 재즈 즉흥연주 연습을 위해 발매한 교육용 반주 씨디를 의미한다.

55) 정격적 혼을 잃은 연주를 반주기에 빚대는 표현은 한국의 재즈 연주자들에게 자주 나타나는 표현이다.

를 위해 각자의 포지션에 자리했을 때 그들은 서로간의 간단한 눈인사 혹은 목례 정도를 교환함으로써 함께 연주하게 되어 기쁘다는 것을 나타내는데, 잼세션 연주에 있어 연주무대에 선 학생이 교수에게 인사를 하고 연주를 시작한다거나 연창자에게 경의를 표하거나 하는 경우는 좀처럼 찾아보기 어렵다. 만일 이런 일이 일어난다면, 잼세션 연행의 참가자들은 모두들 인상을 찌푸릴 것이며, 연주를 마친 후 벌어지는 비공식적 성토와 비난의 대상이 될 것이다. 본격적인 잼세션 연행으로의 참가에 있어, 연주 활동의 주체들은 일종의 수평화 과정을 일차적으로 인식하게 된다. 재즈 대학에서의 교육과 제도권 극장에서의 연주를 통해 계층화된 사회구조의 직접적 영향을 받고 있는 오늘날 한국의 재즈 공동체에서 이러한 극단적 수평지향의 의례적 관습은 재즈 클럽이라는 특수한 장소에서만 이루어질 수 있는 것이다. 이러한 리미널한 의례적 반구조로서의 극단적 평준화는 구조화된 계층체계 속에서 경험과 위세를 가진 기성연주자부터 이제 경력을 시작하려는 신참 연주자들에까지 모두 어울릴 수 있는 사회적 장이 유지되는 데 필수적인 계기가 된다. 이렇듯 수평화를 통해 지위여부에 관계없이 잼세션에 모든 계층이 참여할 수 있도록 열어두는 합의된 가치가 사라진다면 이 의례는 기본적으로 반구조화를 통해 기존 사회의 과다한 권위를 재조정하고 사회의 평형을 유지하는 기능은 곧 사라지게 될 것이다. 이러한 의미에서 비교적 어눌한 즉흥연주를 선보이는 연주자들 역시 전체의 형식을 유지하는 한, 의례의 일원으로 받아들여지며, 그들을 배려하지 않으며 연주하는 것은 잼세션의례의 정신에 위배되는 것으로서 철저히 금기시되며 도덕적인 지탄의 대상이 된다. 아래의 사례들은 재즈연주자들이 잼세션에서 만나게 되는 초보연주자들의 위반과실수에 관해 피력하는 관용을 담고 있는 담화들이다.

[사례4-3-3]

전적으로 경험에 의해 생기는 발란스는 처음에는 느끼지도 못할 정도로 맞추기 힘들겠죠. 프로들도 모든 앙상블을 발란스 있게는 못하니까요. 다만 남의 소리를 듣고 (연주)하려는 마음가짐이나 그 상황에서의 느낌을 진심으로 연주하려는 마음가짐만 있으면 된다고 생각해요. 실수는 용서될 수 있지만 거짓 연주는 용서될 수 없죠.

(재즈 색소포니스트 K)

[사례4-3-4]

제가 학생 때를 생각해보면 사실 무대에 올라가서 잼 한 번 하는 것도 많은 용기가 필요했죠. 물론 그 상황에 발란스 있는 솔로를 했을 리는 없고. 지금 생각해보면 그렇게 부족한 나를 계속 잼하도록 무대에 이끌었던 선배분들이 고맙게 느껴지네요. 그 분들도 엄청 짜증났을 텐데.

(재즈 색소포니스트 S)

[사례4-3-5]

나는 처음 잼했을 때 너무 떨려서 패닉상태에 빠져 남을 듣기는커녕 내가 뭐하는지. 어딜 하는지도 몰라서 매번 뒤집히고 놓치고 했었는데. 사랑으로 격려해주면 나중에 알아서 잘하지 않을까요.

(재즈 색소포니스트 S)

[사례4-3-5]

처음 운전 배울 때 생각해보면, 차선을 바꾼다거나 라디오를 켜다거나 백미러를 본다는 건 상상할 수도 없는 일이었죠. 잼세션을 우리가 자꾸 일반도로⁵⁶⁾에 비유하기보단, 고참 연주자가 옆에 동승한 주행연습 정도로 비교해보는 게 적절할 듯 싶어요.

(재즈 색소포니스트 K)

오늘날의 재즈연주는 매우 경쟁적인 구도에서 진행되고 있고, 대학의 교과목으로서 입시와 기말평가 등이 이루어진다는 의미에서 명백한 경쟁과 등급매기기의 대상이 된지 오래이다. 실제로 연주자들끼리의 솔로경연을 배틀이라는 명칭 하에 경쟁관계로 인식하기도 한다. 하지만 이것은 어디까지나 유창한(fluent)연주자들 사이에서 벌어지는 것일 뿐이며, 잼세션에서 벌어지는 배틀은 일상적인 연주의 시공간에서 벌어지는 경연의 속성인 경쟁의 의미라기보다는 교류와 소통의 의미로서 이해된다. 이렇듯 잼세션에서는 서로의 기량을 확인하는 자리임에도 불구하고, 이러한 수평화와 평준화의 원칙을 깨는 것은 치명적 오염으로 간주된다. 이러한

56) 클럽이나 공연장 등에서 이루어지는 정식적인 공연을 의미하는 듯 보인다.

흐름은 일시적으로나마 ‘기꺼이 하는 불신의 중단’이 필요하며 그 규칙이 진실하다고 믿어야하며 일종의 신자가 되어야만 하는 것이다.(Turner 1969:88) 만일 이러한 ‘불신’이 개입된다면 그것은 재즈연주자로서 공동체의 가치와 규율을 내면화하고 학습하는 과정으로서 잼세션이 갖는 의미를 오염시키는 것이며, 재즈 잼세션이 갖는 사회적 의례로서의 기능주의적 목적을 망각하는 일이 되고 마는 것이다.

2) 위세와 지위의 재맥락화

이러한 잼세션연주는 보통의 경우 두세시간 정도 진행된다.⁵⁷⁾ 잼세션을 마친 후에는 비록 외견상으로는 무대 위의 연주자들이 다시 무대 밖으로 내려왔다는 차이점밖에 없을지 모르지만, 연주자들 사이에는 그들만의 정해진 엄격한 문화적 규칙에 따라 연주자 각각의 지위와 신분의 변화가 일어나는 경우가 발생한다. 즉 어떤 연주자는 초심자의 지위에서 전화번호를 다른 연주자들에게 넘겨주고 혹은 다음 연주 스케줄에 관한 질문을 받고 다음연주 약속에 초대됨으로서, 두 시간 전의 신분과는 다른 음악적 신분을 부여받게 된다. 특히 한국사회에서의 재즈클럽연주가 정격적 연주필드의 의미로 구성되어 있음을 전술했듯이, 클럽에서의 발탁은 연쇄적으로 대학사회의 구성원으로 발탁되는 경우로 이어지는 경우가 많다. 일반적으로 교원으로 초빙 받아 대학사회의 일원이 되는데 있어서는 논문의 발표 등을 통해 학문공동체 내부에서 자신의 업적을 발표하는 것이 중요하다. 하지만 음악계의 경우에는 대학사회의 일원이면서도 출판되는 학술적 내용과는 구분되는 음악적 실기능력을 발표함으로써 이러한 역량을 발표하고 사회로부터 인정받아야만 한다. 이러한 경우 사회에서 승인된 공연장에서 귀국독주회 혹은 독주회 라는 것을 개최함으로써 한국사회의 일원이 되었음을 밝히고, 사회로부터의 승인을 구하게 되는 것이 일반적이다. 기존의 클래식음악계의 경우 대부분 이러한 절차에 따르며 이러한 관행은 매우 구조화 되어있는 듯 보인다. 하지만 재즈의 경우 근본적

57) 뉴욕시의 잼세션의 경우 after hours라는 이름하에 정식공연이 끝난 후 거의 매일밤 잼세션이 계속된다. 보통 해가 뜬 후까지 진행되곤 하는 것이 일반적이다. 이러한 경우는 한국에서는 드문 일이나 최근들어 재즈를 전공하는 학생들의 수가 기하급수적으로 늘면서 미리 공지를 하는 경우에는 가끔 백 여명이 참가하는 등 마라톤 식의 잼세션이 벌어지기도 한다.

으로 이와는 다른 성격을 지니며, 유학에서 돌아오는 경우라도 ‘귀국독주회’라는 식의 타이틀로 공연장을 대관하고 연주 팸플릿을 만들어 소위 신고식을 하는 경우는 매우 드물며, 설사 그런 연주를 한다고 해도 재즈 공동체 내부에서 큰 의미를 갖지는 못한다.⁵⁸⁾

실제로 최근 몇 년 들어 한국 실용음악과의 정원이 급속히 증가되기 전까지만 해도 외국에서의 수학하는 경우가 많았던 우리나라의 특성상 재즈잼세션은 외견상 드러나는 허술하고 초라한 일면과는 달리 외국에서 돌아온 연주자들이 자신의 실력을 보이고 그에 따라 정격적인 한국재즈맨으로 승인 혹은 거절되고 더 나아가 연주 혹은 교사나 강사 등의 전문적인 직위 까지도 제안 받게 되는 매우 중요한 장이 되는 것이다.⁵⁹⁾ 즉 외국에서 돌아오거나 혹은 국내에서 공부를 마쳤거나 하는 경우에 그간 유지해왔던 학생으로서의 신분을 벗고 정격적인 한국재즈맨의 일원이 되는 일종의 상승국면⁶⁰⁾을 나타내는 지위변화를 겪게 되는 본격적인 계기이자 장이 되는 것이다. 이 과정에서는 이렇듯 학생에서 전문적인 연주자로서 혹은 교육기관의 선생으로서 신분이 상승하는 경우도 있었고, 재즈교수의 신분에서 연주능력이 부족한 자로 위세를 잃게 되는 반대의 하강국면의 예도 목도할 수 있었다. 오늘날 한국사회에서 벌어지는 잼세션은 이렇듯 의례라는 측면에서 볼 때 경직된 한국사회의 재즈즉흥연주관습에 있어 사회의 평형을 유지해주고 사회계층의 경직화를 예방해주는 기능주의적 역할을 수행해내고 있다. 아울러 문화적으로 전공교수에게 first name을 부르는 미국식 재즈교육환경과는 달리 연령이나 학교 관련 직위에 따른 계층화가 심한 편인 우리나라에서는, 잼세션 등을 제외하고는 이러한 지위나 위세의 전복 혹은 구조의 재조정이 일어날만한 사회적 계기는 충분치 못한 듯 보인다.⁶¹⁾ 그런 의미에서 한국재즈맨이라는 정격성의 준거점이 구성

58) 물론 이러한 기존의 클래식 음악의 관습과 유사한 귀국독주회 등의 연주들이 있기도 하지만, 대부분 여성연주자들에 의한 것이고, 이는 여성성을 상징하는 측면이 있다. 현대재즈 즉흥연주의 세계는 매우 masculine한 기반한 측면이 많기 때문에 이러한 극장연주들은 재즈 연주자들의 민속의 미론적 상징에 있어 가장 상위의 가치로 인식되지는 않는다.

59) 이렇듯 기존의 제도권 공연장에서의 연주라는 관행이 재즈연주자들 인지지도 내에서 가장 정격적인 연주장소로 기능하고 있지 못한 원인에 대해서는 전술한바 있다.

60) 이렇듯 잼세션을 통해 기성연주자들과 함께 재즈클럽을 위시한 정격적인 장소들에서 연주를 시작하게 되면, 학생들은 보통 이 부분을 자신의 프로필에 게재하며, 한층 더 어린 연령대의 학생들은 이러한 면을 보고 그의 정격성을 감안해 수업료를 내고 개인교습을 받으려고 하게 된다던가 하는 식으로 그 여파가 나타나게 된다.

61) 다만 한국의 재즈 클럽에서는 미국사회의 경우와 같은 인종간의 경합의 문제라던가 약물상용에

되고 실제 사회와의 상호작용을 통해 각축되는 장으로서 갖는 재즈클럽의 잼세션은, 적어도 아직까지는, 한국 사회 내에서 매우 건강한 사회적 역할을 해내고 있으며 아울러 전반적인 사회적 응집력을 높이는 방식으로 기여하고 있다.

오늘날 한국의 재즈 잼세션에서 이루어지는 즉흥연주라는 민속적 특질은 등가교환이라는 단일한 경제논리로 유지되는 사회 속에서 지배적인 문화의 영역에서 밀려날 수 밖에 없는 형편에 처해있다. 하지만 이러한 변형의 과정 속에서 주변문화 혹은 반문화의 의미를 간직한 채 자체적인 정체성을 구성하고 하나의 도시민속연행으로서의 의미를 유지한 연행의 한 형태로 유지되고 있다. 이렇듯 연주의 정격적인 장으로서 구성된 재즈 잼세션이 간직한 의미는 공간적인 것도 시간적인 것도 아닌 오직 문화적인 것이다(belmont 1986).

의한 문제 등은 거의 발생하지 않는 듯 했고, 그러한 정체성 구분에 따라 생겨나고 유지되게 되는 하위문화적 유대의 연망은 비교적 덜 발달하였다.

V. 정격성 관념의 구성

본 장에서는 이러한 정격성의 가치와 의미가 구성되고, 변형되는 복합적 측면을 1. 가치를 생산해내는 클럽에서의 연주, 2. 생산된 가치가 문화적으로 전달되는 교육, 3. 그 가치가 전달되고 기록되는 녹음, 4. 기록된 가치가 사회적으로 증여되고 교환되는 과정인 저작권이라는 다층적인 시각에서 살펴보고자 한다.

1. 클럽연주에 표상된 정격성 의미의 확장과 분열

‘실용음악’이라는 표제아래 진행되고 있는 한국사회의 음악교육 과정이 그 근원에 있어 미국의 재즈학을 이식 혹은 응용한 것임을 전술했다. 실제로 이후 교육과정의 전개과정에 있어 기존에 한국 사회에 자생하던 통속음악 즉 ‘가요’라는 것과 서구식의 팝음악이 교과과정에 포함되었으나, 교과과정의 근본은 아직도 재즈학의 교과과정에 기초한 것이고, 특히나 기악교육에 있어 이러한 경향은 지배적이다. 즉 기악교과와 전공실기 선생들은 거의 대부분 재즈연주자들인 것이다.⁶²⁾ 이러한 상관관계 속에서 재즈클럽에서의 즉흥연주는, 대학교육에서 전제 조건으로서 필요로 하는 정격적인 ‘필드’ 즉 한국재즈사회에서 가장 중요한 음악적 사건들이 벌어지는 장소의 의미로 구성된다.⁶³⁾ 아래의 인용문은 클래식음악 전공학생들을 대상으로 하는 수업에 있어 재즈공연을 경험하는 조별과제로서 전문적인 공연장이 아닌 재즈클럽에서의 공연이 추천되고 있다.

[인용5-1]

이번학기에 맡은 강의 중에 K대학교 음악학과에서 "재즈음악사" 라고 하는 수업이 하나 있습니다. 학생들을 조별로 나누어서 각조가 스케줄을 보고 학기 중에 클럽공연을 하나씩 보는 그룹 활동을 강의계획에 넣었습니다. 약 350명의 학생들이 30~40조로 나뉘어서 여러분들의 공연을 랜덤으로 찾아갈

63) 클래식 연주자들의 제자들이 선생의 연주를 보러가는 곳이 공연장이라면, 재즈의 경우에는 클럽이 이러한 정격적 연주장소의 역할을 담당하게 된다.

겁니다. 혹시나 클럽에서 학생들을 보면 따뜻하게 맞아주시고 즐거운 시간들 보내주세요.

(재즈 연주인 블로그)

클럽에서의 연주는 2장에서 언급한 ‘모던재즈’라는 것을 구사할 줄 아는가 그렇지 못한가에 대한 중요한 계층분화의 준거점으로 작용한다.⁶⁴⁾ 즉 클럽에서 연주하고 그 연주비를 현금으로 받아 연주 일부분씩을 각출하여 같이 싸구려 생맥주를 마시는 행위는 모던재즈를 구사하는 구성원으로서 인정받는 사회적 승인의 절차이며, 한국재즈사회 내에서 내부자 신분을 의미하는 시민권이자 멤버쉽인 것이다. 이와 같이 모던재즈라는 것이 가장 기본적인 정격적 재즈 연주인 것으로 인식되고 교육과정에 있어 스탠다드로 인식되는 경향은 1990년대 이후의 미국의 대학교육에 있어 정격적인 대상으로 구성된 원형이 한국 사회에 유입되어 큰 변화 없이 재현된 것이다. 실제로 모던재즈라는 것은 한국사회에 있어 정통재즈라는 표현으로 통한다. 미국의 모던재즈 즉 정통재즈의 정격성 개념은 기존 보수적 유럽문화에 대한 반문화의 개념, 미국사회에서 가정되는 (역사특수적)미국성, (미국적)고유성(indigenosity)에의 인식 등을 기저에 포함하고 있는 것으로서 한국 사회에서 이러한 정격성의 개념을 기대로 받아들이는 것은 매우 순진해 보인다. 이렇듯 가감 없이 이식되어 미국식으로 구성된 정통재즈스타일의 개념은 매우 단순한 논리적 모순을 내포하고 있다. ‘정반합’, ‘변증법’ 등 유럽 관념론의 파편들을 들먹거리지 않더라도, 예술인류학의 일반적 상식에 비추어 보면, 현대의 유럽사회로부터 아프리카, 아랍, 극동아시아에 이르는 다양한 문화적 배경에서 전통적인 예술개념을 획득하고 사회로부터의 공통적인 승인을 얻으면 소위 명인 혹은 대가가 되기 위한 이후의 과정으로서 그 전통적 과정을 위반할 것이 사회적으로 요구된다. 즉 한 연주자가 전통적인 스타일을 연주할 줄 안다는 것을 사회적으로 ‘승인’받게 되

64) 모던재즈는 한국 대학 실용음악 교과과정의 이념에 있어 원형으로서의 기능하기 때문에 이러한 승인은 어떤 의미에서 교육할만한 자격이 주어진다는 의미가 되기도 한다. 실제로 이 클럽 연주자들 중 다수는 한국의 실용음악교육에 있어 헤게모니를 쥐고 있는 자들로서 음악학교 교과에서 필수적으로 필요한 기악강사의 인사권한을 갖고 있는 경우가 많고 이러한 의미에서 클럽연주에서 획득하게 되는 내부자 신분으로서의 멤버쉽은 실제 교육 커리어로의 진출로 이어지는 경우가 매우 많다.

면 반대급부로 그는 곧 ‘위반’ 할 수 있는 능력을 사회로부터 부여 받게 되는데, 한국재즈맨의 경우 미 동부 흑인들의 재즈에 준하는 소위 정통 재즈연주를 구사할 줄 안다는 것을 승인받고 난 다음 단계 즉 ‘위반의 단계’ 혹은 ‘전이의 단계’에 있어서는 어떠한 방향으로 진행되어야 할 것인가라는 점이 불분명한 상태로 남게 된다. 왜냐하면 이후의 과정에 있어서는 개별적 수행자(agency)의 독자성이 고유성이 가장 큰 가치로 자리매김하게 되는데, 이렇듯 외부에서 수입해 이식하는 방식에 익숙한 이들이 주체적인 목소리를 내려고 하는 것이 미국인들의 경우처럼 간단치가 않은 구조로 이루어져있기 때문이다.⁶⁵⁾ 이러한 ‘고유성’의 개념은 한국사회에서 있는 그대로 받아들여지기도 하고 확장된 의미로 개편되기도 한다. 아래의 사례는 한국사회에서 재즈가 가진 ‘고유성’의 의미를 상실하고 단순히 하나의 이미지로 소비되고 있는 것에 대한 상실감이 드러나고 있다.

[사례5-1]

이번 잼세션 뒷풀이에는 그림 재즈에 가장 잘 어울리는 홍어찜과 막걸리를 준비하도록 하겠어. 재즈에는 와인이 어울린다는 뽀뽀 부르주아 새끼들은 빠지시고.

(재즈 기타리스트 P)

한국사회에서 재즈클럽이란 제도권 대학의 학과목인 재즈음악이 연주되지만, 근본적으로 불법적인 신분을 갖는 분열적인 정체성 속에서 그 첫발을 내리게 된 것임을 전술했다. 대중매체를 통해 재생산되고 소비되는 재즈 클럽의 이미지는 일견 서구식 고급문화의 상징인 것으로 통용되지만, 전통음악이지도, 민속음악이지도 않은 한국재즈의 위상은 결국 한국 사회에 있어 가장 원초적인 분화의 순간에 있어서는 결국 오락을 위해 술집에서 연주되는 음악으로서의 지위에 머무를 수밖에 없게 된다. 가끔씩 재즈클럽에서 일어나는 연주자입장에 있어서는 매우 수치스러

65) 한 해에 한 번씩 이루어지는 발매음반들에 대한 평가 혹은 연주리뷰 등 재즈 평론가들의 평가에 의해 이루어지는 다양한 평가지수에 있어서는 프리재즈 등으로 칭해지는 소위 비정통재즈들이 가장 중요한 작품으로 손꼽히는 것에 대한 일선 재즈연주자들의 불만과 우려를 많이 접해오곤 하였는데, 이러한 부조화 역시 예술적인 견지에서 일어나는 ‘위반’이 우리사회에 필요한 시점이라는 평론가들의 입장과, 미국에서 현재 연주되는 원형과 비교해보면 아직 정통재즈도 유사품에 불과한 상황인데 위반이라는 것이 말이 되는가라는 연주자들의 폐쇄적 인식 사이에서의 벌어지는 것이다. 이러한 차이 역시 ‘고유성’의 한국적 의미 확장에 관한 인식 차이에 기인하는 것이다.

운 일화들은, 이러한 이중성이 발현되는 극단적인 순간들일 것이다. 현지조사 인터뷰 과정에 있어, 연주자들이 겪는 어려움에 대해 얘기해 달라고 부탁했을 때 쏟아져 나온 답변들 중 가장 일차적인 것으로는 클럽에서 연주할 때에 겪게 되는 봉변을 꼽는 경우가 많았다. 경제적인 어려움이나 미래에 대한 두려움, 연주기회의 부족, 지나친 교육공급과잉에 의한 문제점 등 다양한 주제를 생각했던 연구자의 예측과는 무척 다른 방향이었다. 실제로 연주자들은 연주필드에서 자신들이 갖고 있는 교육적 배경이나 학교에서 점하고 있는 직업적 위치보다 낮은 대우를 받는다는 의식을 강하게 갖고 있었다. 이러한 피해의식은 근본적으로 앞서 거둬 언급한 맥락과 같이 한국사회에서 재즈가 갖는 분열적 지위로부터 파생된 것이다.

이러한 양가성의 양상은 한국사회의 예술 행정 구분에 있어서도 일반적으로 나타난다. 대부분의 재즈 서적은 미국에서 쓰여 졌기 때문에 교양서로서 그 번역서들을 읽은 한국 사람들은 은연중에 재즈연주를 아카데미즘이자 제도권 예술로 인식해야 한다고 교육받는다. 미국식 사고에 익숙하거나 미국의 대학 학제를 잘 알고 있는 사람이라면 미국에서 전공과목으로서 대학 및 대학원 교육을 받은 재즈 뮤지션을 순수음악가로 간주해야 한다고 교육받는다. 즉 다시 말해 아카데미한 재즈는 한국사회에 있어서도 현대서양음악의 한 갈래인 것이다. 하지만 정부 행정기관을 비롯한 사회의 일반적 원칙에 따르자면 재즈는 대중음악의 범주에 속하는 것으로서, 기본적으로는 상품으로서 소비되어 재생할 수 있다고 가정된다. 따라서 국가에서 시행하는 모든 복지 프로그램으로부터 신청기회를 박탈당한다. 재즈클럽에서의 연주가 합법화된 것 외에는 한국 사회 내에서 재즈의 지위는 군부독재 시절과 비교해 크게 달라진 것이 없다. 재즈는 아직도 제도적인, 법률적인, 행정적인 구분에 의하면 일종의 판따라인 것이다. 이러한 주변화는 단순히 재즈가 외국에서 들어온 이질적인 음악이기 때문에 벌어지는 것만은 아니다. 우리가 소위 클래식이라고 부르는 유럽의 고전음악들은 물론이고 홍대에서 연주되는 소위 인디밴드라는 부류의 음악들조차 사회 기저의 음악으로서, 정부기관에서 제공하는 음반제작 및 해외진출 지원에 참가할 자격을 갖는다는 것을 상기해볼 때 재즈연주만이 대상에서 제외되고 있다는 점은 한편으로 이해하기 어려운 일이다. 이런 홍대 밴드들의 음악이 대중음악임에도 불구하고 장차 음악산업의 일환으로서 국가의 경제

에 이바지할 개연성이 있다는 전제아래 이러한 지원이 이루어지고 있는 것이라면, 재즈는 한편으로 다시 대중음악이 아닌 범주로 타자화 된다. 이것은 일종의 역차별로 파악된다. 현대 한국사회에서의 재즈는 미국의 민속에서 전파된 음악문화가 단순히 이식되었다기보다는, 미국의 학제에 근거해 다시 한 번 제도권에 들어가 다듬어진 매우 복잡한 과정을 방식을 통해 그 의미가 확장된 것이었기 때문에 빚어진 현상인 것으로 파악된다. 이와 같이 복합적이고 분열적인 사회적 지위는 클럽에서 발생하는 실제 청취자들의 감상환경에 있어서도 마찬가지로 드러난다. 즉 재즈를 존중하면서 동시에 존중의 당위성에 저항하는 양가적 심리기제가 존재하는 것이다. 이러한 양가적 분열의 사회심리적 징후들은 재즈연주자 층에서도 재즈 수용자 층에서도 모두 발견된다.

[사례 5-1-1]

다들 무용담이 하나씩은 있죠. 아리랑 연주하라고 소리쳐서 못한다니까 한국사람이 아리랑을 못하나면서 상옥을 하는 거예요. “우리 딸도 클래식하고 유학도 다 다녀왔어. 너네 임마 아무 것도 아닌 것들이, ” 나중엔 막 그러더라구요. 갑자기 나 황당해서, 누가 물어봤냐고요. 이제 클럽에서 연주 안 하려고. 집에서 곡이나 좀 쓰려고요.

(재즈 피아니스트 Y)

[사례 5-1-2]

저는 얼마 전 그 곳에서 아주머니가 큰소리로 '에이 어려워서 못 들겠네. 펑크팬더 좀 해줘!'라고... 큰소리로요. 그 아주머니 쉬는 시간에 계단에서 담배 피우는데 나와서 역시 큰소리로 자기가 반지를 잃어버렸는데 1200만원 짜리라고, '누가 줘겠지 뭐~~'라고 하시더라구요.

(재즈 색소포니스트 K)

아카데미한 음악이자 순수예술음악으로 개편된 재즈는 한국사회에서 민속음악의 일반적인 특성과 합치되지 못하는 경향을 보인다. 즉 미국의 재즈가 갖는 ‘미국적 고유성’의 관념에 상응하는 ‘한국적 고유성’의 관념이 아직 재즈연주자 사회에서 발명되지 못한 것이다. 한국 재즈클럽에의 경우, 각 솔리스트의 연주가 끝나거나 인상적인 솔로 부분이 나올 때마다 추임새와 박수가 끊임없이 출현하는 중주국 미국의 재즈클럽들과 비교하면 상대적으로 매우 조용한 가운데 연주된다. 즉 연주

자와 관객간의 상호작용이 매우 제한적인 가운데 연주가 진행되는 것이다. 재즈는 물론이고 대부분의 민속음악 문화에 있어 연주자와 관객의 적극적 상호작용은 매우 일반적인 조건이지만 한국 재즈클럽의 연주에서는 이러한 면이 잘 나타나지는 않는다.

연구자는 결과론적으로 이러한 부자연스러움이 감상하는 관객들에게 모종의 억압으로 작용하고 있다는 것을 연주자로서 자주 느끼게 되는 적이 있었는데, 아마도 이러한 억압이 두 시간여 동안 진행되는 연주의 후반부에 가서는 청취자의 분열적 양상이 가시적으로 드러나게 되곤 하는 경우가 있는 것으로 보인다. 다시 말해 연주의 초기에는 연주자를 존중해야 한다는 마음가짐으로 연주를 경청하려고 했으나, 보통 두 시간에 걸쳐 벌어지는 클럽의 연주 후반부에 접어들면서는 지루함을 느끼게 되고 결국은 이러한 지루함이 억압적 요인으로 인식되었을 것이라고 추정할 수 있다. 재즈연주자를 존중해야한다고 교육받은 자가 점차 시간이 지날수록 지루함을 감지하게 되고, 실제로 자신이 그다지 무지하고 교양 없는 계층이 아닌데도 불구하고, 이상한 분위기에 억압받고 있다는 괴리감이 심리적으로 형성될 때 이에 대한 무의식적 저항기제로 연주자들에 대한 경멸적인 언행을 의도적으로 구사하는 것은 아닌가라고 미루어 추측할 수 있다. 다른 한 가지 경우로는 재즈라는 음악이 딱딱한 음악이 아니며 다양한 상호작용 속에서 연주되는 음악이라는 것을 교육을 통해서 혹은 장기간의 해외체류를 통해서 익히게 된 자가, 다소 다른 환경을 가진 한국 재즈 클럽에서의 연주를 듣다가는, 민속음악처럼 구르고 소리치며 추임새를 해야 맞을 상황에 그러지 못하고 있다는 자의식으로부터 비롯된 자괴감에서 이러한 모욕적인 언사를 하는 경우를 가정해 볼 수 있다. 이러한 괴리는 모두 전술했듯 유럽문화에 대한 종속성의 타파를 위해 미국 사회에서 구성된 ‘고유성’이라는 덕목이 한국 사회에 걸맞는 방법으로 구성되지 못하고 있는 환경으로부터 기인한 것이다. 실재하는 경향에 비추어볼 때, 이러한 경향이 우리가 단순히 생각하는 것처럼 단순히 교육수준이나 소득수준 등 사회계층과 관련한 피라미드식 도식에 근거해 나타나고 있는 것은 아니듯 보였다. 다만 상대적으로 연주를 하는 자들의 입장으로서, 자의에 의해 소정의 금액이지만 연주관람료를 내고 들어온 사람이 연주자들이 인상을 찌푸릴 일을 한다는 것이, 더 나아가 연주자들에게 노골적인 비난을 가한다는 것이 이해하기 힘든 일이 되는 것이다.

앞서 언급했듯 이러한 경향이 재즈클럽이란 곳을 카바레나 나이트클럽 비슷한 곳인 줄 알고 잘못 찾아왔는데, 갑자기 예상과는 다른 유형의 음악이 연주되니 느끼는 당혹감으로부터 비롯된 것은 아닌 것으로 보인다. 연구자이자 연주자인 연구자의 경험에 비추어보면 오히려 음악청취의 경험이 많지 않은 청취자 유형이나 사회경제적으로 비교적 소외된 계층으로 여겨지는 이들은 클럽에서의 연주를 경청하려 들었다. 연구자는 오히려 사회적으로 안정 되어 보이는 이들에게서 이러한 경향을 자주 보게 되었는데 이러한 점을 분명하게 자각하고 있는 한국의 재즈 연주자들로서는 이러한 상처에 대해 대응하는 감정이, 상호 기만하는 감정을 넘어 극단적 분노의 형태로 나타나고 있었다. 이러한 분노감은 한국사회에 있어 재즈연주자가 극단적 폐쇄성과 피해의식을 내면화하게 만드는 악영향으로 남아 지속적으로 재생산되고 있다.

[사례 5-1-3]

다음엔, 또 그런 일 있으면 아구창을 날려 줄려고요. 그 곳은 한국에서 재즈뮤지션이 통과해야만 하는 12 관문인 듯.

(재즈 색소포니스트 P)

[사례 5-1-4]

사실 몇 달 전에는 "음악을 연주하란 말이야!! 연습하지 말고!!" 이런 얘기도 들어봤어요. 그 때 결심했죠. 다음엔 꼭 의자를 던져버리라고.

(재즈 색소포니스트 S)

[사례 3-3-5]

두 번째 set, 두 번째 곡 베이스 솔로 중에 오른쪽 뒷 편에 앉아있던 한 테이블에서 어떤 아저씨가 “좀 웃으면서 연주해!!” 그러는 거야. 솔로 하던 손을 가볍게 들어 fxxk you를 날려주셨지. 흐뭇한 기분 반, 씩씩한 기분 반이라 잠도 안 온다.

(재즈 콘트라베이스스트 C)

[사례 5-1-6]

하루는 저 잼세션 하는데 한창 연주 중에 어떤 아저씨 드럼 옆으로 가더니 포즈잡음. 와~ 같이 온 사람더러 거기 드러머랑 사진 좀 찍으라고 소리쳤어요. 쓰레기 같은 놈. 어떻게 그렇게까지 공연을 보는 거에 대한 기본상식이

없을까.

(재즈 기타리스트 T)

이처럼 재즈를 생산해내는 집단과 수용하는 집단 사이에 존재하는 간극은, 2차 세계대전의 틈바구니에서 유럽예술음악에 대한 반문화로서의 가치를 가지고 성장한 재즈에 내포된 정격적 태도를 유지하려는 연주자 층과, 중산층의 여가생활로서 클래식에 준하는 이등시민권 정도로만 재즈를 향유하려는 이들 사이에서 벌어지는 끊임없는 각축과 회피의 전략들로 재생산되고 있다. 절대 달콤한 음악을 제공하지 않음으로서, 여타의 대중음악 연주자와는 다른 의미론을 발명하고 유지하려는 한국의 재즈 연주자들과, 그들이 보이는 뻣뻣한 모습에 반감을 가지는 청취자 층 간의 반목은 유럽 강대국들의 식민주의에 따른 노예무역과 문화권간의 상호침투로부터 시작한 복잡다난한 역사적 퇴적과정이 집적된 잔인하고 서글픈 사회적 드라마인 것이다.

2. 교육기관에서의 정격성 의미의 구성

연구자가 필드로 선택한 이곳 교육기관들은 대체적으로 인류학의 전통적인 필드가 갖는 장소성의 개념과 많은 공통점을 가지고 있어 현지조사의 과정이 상대적으로 수월했다. 먼저 정해진 장소에서 항상 만날 수 있는 공동체가 지속적으로 존재하며 구성원들은 어떤 의미에서 비슷한 사회 문화적 배경을 가지고 있고, 전통 사회조직과 유사한 수직적인 사회분화의 면모가 두드러지게 나타난다. 즉 다시 말해 이 필드에서는 교수를 정점으로 하여 고학년과 저학년 혹은 연령에 따른 지위의 분화가 제도적으로 이루어지고 있어 별다른 노력 없이도 그들의 지위체계를 쉽게 파악할 수 있었다. 하지만 이러한 일상생활에서의 수직적 사회구조가, 연주를 체험하고 있는 순간에도 비례해 나타나고 있는 것만은 아니다. 실제로는 그와 더불어 보다 불분명한 구분으로서 연주를 잘하는 자와 그렇지 못한 자 혹은 즉흥 연주를 할 수 있는 자와 그렇지 못한 자 등의 구분 역시 나타나고 있었다. 학교를

대상으로 하는 현지조사를 통해 정격적 음악가의 개념이 성립되고 혹은 부정되는 과정을 민족지적 현재로 살펴보는 작업은, 기본적으로 보수적인 한국교육기관내의 사회구조가 그 자체로 많은 것들을 미리 규정하고 있어, 연주자들의 신분과 입장이 변화하는 모습을 살펴보기에는 어느 정도 제약이 있을 수 밖에 없었다.

1) 즉흥연주와 정격성 관념

[사례 5-2-1]

분명히 다 배웠고 다 아는 코드 프로그래션이구, 다 아는 송품인데, 이상하게 잼이 시작되면 잘 못하겠어요. 머리에서 손으로 가는 시간이 많이 걸리나 봐요. 근데 진짜로 자꾸 할수록 좀씩 느는 것 같기도 하고.

(실용음악과 재학생 김)

[사례 5-2-2]

엔딩을 정하지도 않고서는 엔딩이 안 맞으면 막 화를 내는 거예요. 누구는 날 때부터 잼이 났나. 자꾸 그러니까 불안해서 잼 하러 잘 안 가게 되는 거죠. 김OO는 댕(대구시내에 위치한 재즈클럽)에서 잼세션에 참가했다가 김OO교수님이 나오라고 하셔서 매주 연주를 한다고 하더라고요. OO는 원래 잼이 되니까, 필드⁶⁶⁾에서 연주하고 다닐 수 있는 거죠. 이제 고학년쯤 되면 자주 잼하러 다녀야 된다고 방OO선생님도 그러시던데.

(실용음악과 재학생 전)

위의 사례들은 D예술대 학생들로부터 얻은 인터뷰 내용이다. 두 학생의 면담내용 모두 이 잼세션이라는 것을 일종의 의사소통능력의 일환으로서 꼭 지나가야 할 통과 의례 같은 것으로 여기고 있음을 눈치 챌 수 있다. 특히 위의 예 중 학생 김군의 경우, 화음진행(chord progression)을 언어의 문법이나 통사론에 해당하는 것으로, 그리고 ‘잼이 되는 것’은 사회언어학에서의 의사소통 수행능력개념에 해당되는 것처럼 여긴다. 즉 모국어 사용자는 그의 사고 속에서 발화행위의 수행을 생성시키는 직관적 모델을 갖고 있다(Chomsky 1965: 3-9)라는 관점에 비추어 그

66) 재즈연주자 혹은 지망생들은, 학교와 다른 실제 연주상황을 ‘필드’라고 부른다.

들에게 있어 이 수행능력능력을 갖추는 것 즉 ‘잼이 되는 것’은, 재즈연주가로서 직관적이고 불확정적인 상황에서도 유창한 연주를 구사할 수 있을 정도의 음악적 어휘들을 내면화하고 있는가인가 혹은 그렇지 못한가라는 중요한 사회분화의 기점이 되고 있다. 아울러 이러한 수행능력은 부르디외가 말한 의미에서 수행(performance)과 맞닿아있는 것으로서(부르디외 2006[1979]), 이러한 사회적 요소들이 신체에 각인되고 체화되어 있는가라는 의미와도 연관된다.

아울러 재즈즉흥연주가 예술 활동의 일환으로서 전개되고 있다는 점에 비추어볼 때, 이 음악적 수행능력의 획득여부는 결국 본인이 만들어낸 물리적 음향이 아름다운가, 아름답지 않은가에 대한 미적분화의 표지로 작용하게 되는 것이다. 학생 전 양이 지적하고 있듯이 즉흥연주능력을 획득한 학생은 실제로 필드연주자들과의 의사소통행위에 참여하기 시작함으로써 ‘재즈연주자’의 상징적 지위를 획득하게 되었고, 같은 학교에 재학 중인 다른 학생들이 그 학생의 성취를 사회적으로 승인하고 동경하고 있음을 알 수 있다.

[사례 5-2-3]

N교수는 가짜예요. 다 들켰죠, 이미. 대구에 살지도 않고 학교에 이틀 와서 코빼기만 비치고, 수업할 때도 보여주지는 않고 맨날 말로만 할라 그래요. 잼 할 때 나타나는 적도 없고. 그리고 언젠가 연주할 때 보니까 얼핏 보면 잘 치는 것 같았는데, 몇 번 보니까 비슷한 vocabulary가 많이 나오는 거예요. 보니까 잘 안 되는 것 같던데, 심지어는 악보로 그려오던데요.

연구자 : 비슷한 프레이징이 자주 나오는 게 이상한건가?

학생 손균 : 제 말은, 그게, 이상하다기보다 다 미리 만들어왔다는 거 아녜요. 완전 다 가짜죠. 그딴 식으로 외워갖고 하면 누가 못해요. 요새는 초딩들도 악보로 그려주면 잘만 하더만. 입만 열면 미국 미국하고. 솔직히 잼이니까 이런 말쑤도 드리고 하는 거지만, 미국에서 뭘 배워온 건지 모르겠어요. 솔직히. 재즈를 한다는 사람이 미리 만들어 놓은 거 갖고 애들한테 개구라 칠라 그러니까... 아 죄송해요.

연구자 : 아니야 괜찮아 얘기해.

학생 손 균 : 애들은 다 알죠. 그래서 N교수 저번 학기에 수업시간에 애들이랑 다툼이 자주 있었어요. 나중에는 애들이 수업시간에 이것저것 보여 달라고 했는

데... 은근 슬쩍 피하는 것 같더라고요. 암튼 요번 학기에 안 보이길래 물어봤더니 그만 뒀다더라고요. 말이 그만 둔거지, 찢린 거 같은데.

연구자: 그 양반 찢린 게 확실해? 찢린 건가?

학생 손군 : 찢린 거죠.

(실용음악과 재학생 손군)

위에 예시한 인터뷰 사례 [5-2-1]과 [5-2-2]의 경우 초심자 혹은 학생연주자의 신분에서 재즈 챔세션에의 음악적 의사소통 능력을 획득함으로서 본격적인 재즈 즉흥연주자의 반열에 든 경우, 혹은 본인은 그 반열에 들지 못했지만 같은 학교 학생의 성취를 부러워하는 모습을 을 보여주고 있다. 즉 다시 말해 재즈 연주자들 간의 사회분화에 있어 낮은 계층에서 높은 계층으로의 상승되는 모습을 보여주고 있다. 반면 위의 [5-2-3]에 예시한 학생 손 군의 인터뷰 내용은 위의 두 학생의 내용과는 어떤 의미에서 반대의 의미를 내포하는 것으로, 음악가 사회 내에서 계층의 하강국면을 드러내 주고 있다. 이러한 하강국면의 가장 중요한 동기는, N교수가 교수로서 학식이 일천하다던가 하는 문제는 아닌 것으로 보인다. N교수라는 인물은 일단은 음악학교의 교수인지라 학문성보다 음악연주에 관한 문제로 학생들과 마찰을 일으켜왔고 이러한 마찰이 학생들의 불신으로 이어져 소통의 단절 더 나아가 2년 계약 교수직의 조기퇴임으로까지 이어진 것이었다. 연구자의 눈에 이것은 무척이나 가혹한 결과인 것으로 보였다.

먼저 위의 인터뷰 내용을 봐서는 쉽게 이해하기 힘든 부분들이 있다. 그것은 N교수의 연주에 관한 평가가 좋다 나쁘다 혹은 연주를 잘한다 못한다의 개념이 아닌, 그가 ‘진짜’, ‘가짜’의 개념으로 평가를 내리고 있다는 것이다. "애들한테 구라를 친다." 라는 평가를 내리고 있다는 점 역시 의아스러운 측면이다. 다시 한번 학생 손 군의 인터뷰 내용을 들여다보면 결국 N교수가 직장을 잃고 퇴진해야만 한다는 손 학생의 논지는 ‘미리 만들어 온 것을 연주한다.’ 그리고 ‘날마다 연주가 다르지 않고 반복되는 부분이 자주 나타난다.’ 라는 것이었다.

이것은 베토벤 레파토어를 가지고 전국 순회공연을 하는 음악가 혹은 똑같은 컨셉트를 가지고 전국 순회공연을 하는 아이돌 대중가수 등을 생각해보면 의아스러

운 일이기도 하다. 미리준비하고 연습한 음악을 공연에서 선보이는 것이 문제가 되고 소위 말해 ‘가짜음악’이 된다는 관념은 학생 손 군 이에도 대부분의 학생들에게 공통적인 인식인 것으로 보여, 어떤 의미에서는 N교수라는 인물이 연주자 혹은 음악교수로서 재즈음악사회에서 승인받기 위한 문화적 절차를 통과해내지 못한 것처럼 보인다. 즉 다시 말해 N교수는 학위를 받고 음악을 분석해 수업을 할 수 있는 능력은 가지고 있지만, 즉흥연주능력이 학생들의 기대치에 부응하는 정도까지 개발되지 못했고, 그에 따라 직관적으로 연주하지 않는 ‘가짜연주자’라는 낙인을 받은 셈이 된다. 이것은 사회언어학적으로 보아 의사소통능력이 부족한 화자가 상호작용을 하지 않고 그저 자신이 외워온 말만을 반복함으로써 대화과정에 있어 배제되는 경우와 유사하다. 재즈즉흥연주를 둘러싼 연주자들 간의 하위문화에 있어 의사소통능력에 따라 나타나는 사회분화의 다양한 측면과 그것이 이루어지는 과정에 있어, 의사소통 개념의 획득여부가 실제로는 음악을 연주할 줄 아는가의 여부를 결정짓는다는 것을 보여주는 일화이다. 그리고 이것은 음악행위가 예술 활동의 일환으로 전개된다는 점에 비추어 누군가가 음악을 연주하는 행위가 아름다운 행위인가 그렇지 않은 행위인가를 결정짓는다는 점을 상기해본다면 결과적으로 남 교수는 결국 사회적 상호작용과정에서 생성되고 규정되고 승인되는 음악가의 범주에 들지 못한 것이다. 이렇듯 한편으로는 극단적으로까지 보이는 이런 반응 즉 즉흥연주에 있어 직관적 불확정성을 원리주의적으로 유지하고자 하는 미적 관습은, 동세대의 한국사회로 그 범위를 한정할 때, 사실상 고등교육의 일환으로 실시되는 재즈즉흥연주관습에서만 남아 있다.

2) 유학관련 담론들과 정격성 관념

주지하다시피 한 집단 혹은 한 공동체 개념의 성립은 준거점이 되는 기준을 통해 자신과 타자로의 구분에 의해 구성되게 된다. 어찌 보면 매우 단순해 보이는 이 정격성 개념의 성립에는 몇몇 논리적 어려움이 자리 잡고 있어, 미국인들이 재즈를 연주하는 경우처럼 간단치가 않은 구조를 이룬다. 기본적으로 재즈는 20세기

미국에서 유래한 음악이고 지금 우리가 존재하는 시공간은 21세기의 한국사회이므로 한국사회가 아무리 미국화 되어 있다고 해도 한국사회에서 겪게 되는 일상의 정서를 구성지게 진심으로 표현한다고 해도 그것이 재즈가 될 수는 없다는 사회적 인식이 존재한다. 이는 어떤 의미에서 논리적으로 매우 타당한 것으로서 결국 재즈는 미국에서 유래하고 미국에서 발달한 음악이기 때문에 정격적인 재즈연주의 개념을 획득하기 위해서는 미국의 정서를 이해해야한다는 태도(attitude)에 기반 한다. 원칙적으로는 수사학적으로 보아 단순히 ‘재즈를 연주할 줄 안다’라는 역할 개념의 근거해 정격성의 구분이 발생해야 하겠지만, 실제 필드의 조건은 그렇게 단순하지만은 않았다.

이 지점에 있어 연구자의 목적은 논리적 타당성을 재고해보는 것이 아니라, 연주자들 사이에서 이 준거점이 어떻게 작용하고 있는 것인가에 관한 이해를 얻는 것이었다. 따라서 연주자들과의 인터뷰 내용을 기준으로 상황을 분석해볼 때, 정격적인 한국재즈연주자의 성립 조건은 무엇인가라는 질문에 대한 해답은, 매우 비논리적이고 허무하게도, ‘외국체류를 통한 외국문화의 체득’이라는 부분과 동일시되었다. 그리고 그 체득여부를 알 수 있는 방법은 일차적으로 외국 즉 본토에서 얻은 재즈관련 학위의 소유 여부로 직결된다는 결론이었다. 즉 다시 말해 본토에서 획득한 학위의 소유 유무가 기본적으로 정격적인 한국재즈연주자로서의 지위승인에 있어 가장 중요한 요소로 나타나게 되곤 하는 것이다. 이것은 한편으로 매우 처참하고 유치한 가설로서 연구자도 처음 인터뷰 내용을 분석하기 시작했을 때, 이런 식의 일차원적인 결론으로 치닫게 되리라고는 생각하지 못했었다.⁶⁷⁾ 물론 이것은 어디까지나 일차적인 진입과정을 의미하는 것이고, 그 이후에서야 기본적으로 연주 필드에서의 승인과정을 거쳐야 하는 것이지만, 기본적으로 이러한 경향은 인터뷰 내용 전반에 대전제로서 나타나고 있었고, 보다 어린 연령대의 학생들은 유학을 가는 것은 재즈연주자로서 일종의 의무와 같은 것으로 인식하는 경우들도 자주 보였다.

[사례4-2-2]

유학을 어떻게 생각하세요? 그냥 요즘은 유학들을 그냥 배우러 간다는 것도

67) 연구의 중간과정에 들어섰을 때 이 유학관련 인터뷰 내용은 아주 많은 양이 수집되었다. 다루기조차 창피할 정도의 내용들이기에 연구의 과정에서 삭제할 것을 결심했지만, 이러한 유치한 타자화가 어떤 의미에서는 한국재즈가 가지는 사회적 의미구성의 근본적 분열성을 있는 그대로 드러나게 해주는 요소라 판단하여 본 논문의 한 부분으로 구성하게 되었다.

있지만 왠지 의무처럼 가는 사람들이 많다는 생각이 들어서요. 음악을 하기 위해선 아니라 재즈음악을 하기 위해서는 무조건 다녀와야 한다는 분위기인 것 같은데, 무리해서라도... 물론 개인의 선택의 문제이지만 돈도 문제고 언어의 문제도 많은 이 유학을, 어떻게 생각하세요?

(유학 준비하는 학생)

[사례 4-2-13]

매일 마다 연습 하긴 하는데 취미로 했었으면 어땠을까라는 생각도 자주 들고, 내가 진짜 하고 싶어한 게 이건가라는 회의감도 많이 들고... 재즈 연주자 분들 한 번씩 그런 생각 안 들어요? 유학을 안 갈수는 없는 거니까 ..., 유학생활을 하고는 있는데... 현실은 백수지, 돈만 축 내구...

(어느 재즈 유학생)

[사례 4-2-11]

유학 안했으니까 찢려서 그러는 거지 뭐,... 원래 도둑이 제 발 저리게 돼있다는 거야.⁶⁸⁾ (재즈피아니스트 H)

필자와 막역한 사이이기도 한 이 재즈 피아니스트 화자는 재즈연주자가 유학을 다녀오는 것은 당연한 일이며, 유학을 다녀오지 않은 사람은 일종의 자격미달자로서, 자격지심을 가지고 있는 사람들로 묘사하고 있다. 이러한 이분법이 재즈 공동체 존재하는 것은 사실이고 실제로 심각한 분화를 의미하고 있는 것도 사실인 것으로 진단된다. 재즈 연주자들이 자주 사용하는 이러한 국내파 대 유학파라는 이분법⁶⁹⁾적 개념 중 ‘유학파’라는 단어를 공공연히 사용하는 사람들은 실제로 본

69) 연구자의 경우는 청소년 시절 미국의 뉴욕시에서 재즈를 공부한 전력을 갖고 있다. 학부과정을 중퇴하고 한국에 돌아와 학부와 대학원 과정을 수학했으나, 기본적으로 청소년기에 뉴욕에서 사사와 쟁세선을 통해 체득한 기악 연주능력 등은 당시에 한국사회에서는 나름 희귀한 것이었고, 이후 연구자가 사사한 분들이 돌아가심으로서, 모던재즈 명인들로부터 재즈를 배운 거의 유일한 사람이 되었다. 이러한 면은 연구자에게 유리한 방향으로 작용하여 20대 시절부터 전문적인 연주자들과 연주커리어를 쌓을 수 있었다. 연구자는 이러한 맥락에서 유학파와 국내파 양쪽 집단에 멤버십을 유지할 수 있었고, 이러한 정체성에 근거해 사회적 양분화의 문제점을 누구보다 심각하게 자각할

인이 유학을 다녀와 이 부류에 든다고 생각하는 사람들인 경우가 대부분이었다. 다시 말해 위에 언급한 유형구분에 있어 국내파 재즈연주자 화자들은 음악연주자사회를 이렇게 나누어 부르는 어휘 자체를 많이 사용하지 않았다. 이것은 그런 의미에서 보면 자칭 유학파들이 구성해낸 구별점이자 게이트(gate) 와도 같은 것으로 생각된다. 이러한 게이트가 소위 비유학과 연주자들에게 있어 일종의 억압으로 작용한다면, 필드에서 자신의 연주력을 입증함으로서 이러한 억압을 극복하는 방법이 존재할 수 있을 것이다. 하지만 앞서 재즈클럽의 예들에서 언급했듯이, 재즈연주필드라는 것의 존재가 아카데미즘에 비해 매우 미미한 수준으로 유지되고 있는 가운데, 필드에서 자신의 실력을 입증함으로서 이러한 편견을 뛰어넘는다는 것이 매우 어려운 절망적인 구조로 되어있다.

[사례 4-2-9]

집에서 지원이 제대로 안 되면요,.. 미국가긴 너무 돈이 많이 들고... 학비도 비싸고 뉴욕이나 보스턴 같은 동부는 생활비도 많이 든다던데,.. 요새는 유럽으로 가는 사람도 많던데,.. 프랑스나... 네덜란드 쪽 같은 데는 그래도 학비가 거의 안 드니까 갈 수 있을 것 같은데.. 졸업하고 돌아오면 어차피 애들 가르쳐야 되는 건데,.. 웬지 미국에 비해 많이 딸리는 느낌이랄까요...

(재즈 유학을 준비 중인 연주자 지망생)

[사례4-2-10]

프랑스나 네덜란드가도 제대로 배울 수 있나요? 퓨전재즈나 애시드재즈 같은 것도 좋아하는 하지만 미국 가서 스탠다드재즈 제대로 배우고 싶은 게 꿈이었는데, 돈이 문제네요, 돈이.. 그렇다고 유학을 안갈 수 는 없는 거고,...

(유학을 구상중인 연주자 지망생)

[사례 4-2-11]

왜 그만뒀냐면, 어차피 군대 갔다 와서 복학해도 사실 웬지 미국 아니면 나중에 졸업하고 나서 딸릴 것 같은 그런 느낌이 있어요.

(국내 대학 중퇴 후 유학 준비 중인 실용음악과 학생)

수 있었다고 생각한다.

[사례 4-2-12]

프랑스니 네덜란드니 지랄이니 다 떨거지고, 그런데 갈 거면 그냥 한국에서 김치나 쳐먹으라 그래. 뭐 당연한 얘기지만 미국이 갑이지.

(미국 유학중인 대학생)

[사례4-2-13]

재즈라면 미국이 좋겠죠. 사물놀이 배우러 러시아가긴 좀 그렇듯이. 아닌가요? (유학에 관해 묻는 학생에 관한 어느 재즈 연주자의 답변)

이렇듯 유학을 다녀오지 않으면 이등시민이 되고 마는 듯한 인식은, 한국재즈 공동체와 재즈교육에 있어 이미 매우 심각하게 고착화된 경향이 있다. 이것은 어떤 의미에서 접촉주술과 같은 원시적인 경향으로까지 보인다. 미국으로부터 승인을 받았다는 식의 사고가 횡행하는 것이다. 이러한 경향은 다른 한편으로는 정통재즈를 옹호하는 보수적 취향의 구성과 맞물려 식민주의의 종속성을 고착화하는 방식으로 나타내고 있는 듯 보여 매우 우려스럽다.⁷⁰⁾ 이것은 미국과 한국이라는 두 음악사회 간의 관계를 상호주관적인 양자 간의 커뮤니케이션으로 파악하지 못하고, 상황논리를 종주국인 원형미국과 우리의 일상인 유사(psuedo)미국으로 치환해 파악하는 사고 성향⁷¹⁾이 이러한 종속적 국면이 형성되는 주요한 요인인 듯 보인다. 이러한 관점은 어찌 보면 재즈연주자 사회 뿐 아니라 우리사회의 전 분야 분야에 팽배한 것일 수 있을 것이다. 하지만 공동체 내에 존재하는 이러한 사회적 인식은

70) 즉 미국의 재즈가 원형(prototype)이고 한국의 재즈는 기본적으로 그 것의 재현이라는 속성을 가지며, 본토와 직접 접촉하지 않은 것들은 이러한 재현으로서의 정격성 조차도 획득할 수 없다는 논리일 것이다.

71) 호미 바바의 지적처럼 모방하되 똑같이 모방해서는 안 되며 식민담론의 국면 내에서 모방은 '답'은 것인 동시에 '위협'이라는 것을 잊곤 한다는 데에 있다. 이는 어떤 의미에서, 거의 명백하게, 미국인들이 절대 받아들일 수 없고 용인할 수 없는 내용을 한국인 재즈 연주자들이 지속적으로 시도하는 형국인 것이다.

재즈연주를 시작하려는 청소년기의 연주자들과 그들의 가족에게 있어, 다른 분야의 경우보다 훨씬 더 큰 강박적 부담으로 작용하고 있다. 다음 인터뷰 내용은 위에 제시했듯 일반론적인 논조로 유학을 독려하는 경우와 달리 실제 학령기에 있는 학생들의 심리기제에 있어 재즈의 본토인 미국에서 수학해야한다는 강박이 학령대의 학생들의 심리에 어떻게 내면화 되어 있는지를 상징적으로 암시해 주는 사례들이다. 위의 사례들이 내포하고 있는 이러한 부정적 징후들은 한국사회에서 재즈 혹은 실용음악 등의 이름으로 학과가 설치된 것은 그다지 오래되지 않았기 때문에 벌어지는 과도기 적인 현상으로 파악되기도 한다. 아직 한국에서 교육받은 이들이 아직 젊은 연령대인 바, 아직 대학사회의 지 이제 국내에서 교육받은 학생들이 30대에 접어들며 이러한 종속적인 구조가 새로운 국면을 맞이할 수 있기를 기원한다.

3. 변화하는 연주환경 : 음악의 기록(녹음)과 정격성 의미의 구성

“당신이 음악에 빠져 있을 때, 몸 전체로 퍼지는 것만 같은 뱃속의 아려오는 느낌, 장 속까지 파고드는 달콤한 통증. 이런 느낌은 죽음의 느낌, 즉 환희와 파멸에 대한 공포가 교차하는 순간의 느낌이다. 즉흥연주도 마찬가지로 파멸성에 대한 재확인이라 할 수 있다. 무언가를 만들어내고 있는 매 순간마다 그것은 이미 영원히 사라지고 있고, 이러한 점은 즉흥연주의 매력이다. 즉흥연주는 태어나는 동시에 끊임없이 사라짐으로써 죽음에 대한 숙제를 풀어나가고 있는 듯 하다. 상실감을 웃어넘기고 무상함 그 자체를 즐기는 것. 그것이 즉흥연주이다.”

(브래드 멜다우 미국의 재즈 피아니스트)

음악은 여타의 자매 예술분야들과는 다르게 공기의 진동 혹은 공기압의 교란이라는 매체의 속성상 음악이 만들어지는 순간 공기 중으로 흩어져 사라지게 된다. 이러한 특성은 예술작품이 물질 그 자체로 전해지거나 혹은 거래되는 회화나 조각품등과는 사뭇 다른 것이다. 주지하다시피 선사시대 음악역사의 기록은 대부분 도상학적인 자료에 근거해 서술되고 있으며, 음악의 기록은 인쇄술이 발달한 후에

야 비로소 다양한 기보법을 통해 이루어지게 되었다. 하지만 이러한 기록은 청각 기호를 통해 일어난 현상을 시각으로 치환하여 기록한 후 이를 다시 청각신호로 변환하는 인지과정에 기반 한 것으로서, 재생을 목적으로 실재하는 물리적 음현상을 기록하기 시작한 것은 1800년대 후반에 들어서나 가능한 일이었다. 이렇듯 특정한 시공간에서 한번 일어난 음악현상 혹은 음향현상을 기록해두었다가 다른 시간과 공간에서 재생하는 일은 과학적인 견지에서는 일차원적이고 단순한 현상일지 모르지만, 음악의 세계에 있어서는 보다 다양한 문화적 재맥락화가 일어나게 된다. 20세기에 들어 자기방식의 녹음과 진공관을 통한 녹음기술 그리고 디지털 기술이 비약적으로 발전하게 되었고, 이를 통해 녹음이라는 것은 우리 일상에 있어 매우 익숙하게 되었지만, 인간이 음악을 만드는 방식에 있어서는 변하지 않는 부분들이 있다. 먼저 음악을 만드는 일을 중요하고 신중하게 여기며 사는 사람 즉 음악가라는 사람들은 기본적으로 자신이 만든 음악을 녹음하는 일에 지대한 관심을 가지고 있다. 녹음을 하고 그 복사본을 만들어 음반형태로 발매하는 것은 오늘날 거의 모든 유형의 음악문화들이 자신의 창작물을 발표하는 기본적인 형식이 되어왔다. 물론 이러한 음반들은 기본적으로 실제상황을 재현하는 것으로 인식되곤 한다. 녹음기술의 발달과 함께 스튜디오에서의 음악제작이 보편화됨에 따라 예전과는 달리 실제로 존재하지 않는 연주맥락을 가상으로 제작하는 방식이 일반화되게 되었는데, 이러한 오늘날의 녹음 상황에서는 클래식 연주자나 한국전통음악 연주자 그리고 재즈 연주자들처럼 음향을 조형해 제작하지 않고 아직도 연주현장을 실시간으로 가감 없이 그대로 녹음해 재생하는 일이 오히려 매우 특별한 일이었다. 특히 오늘날 만들어지는 음악 음반들 중 대다수가 상업적인 목적으로 만들어진 음반이어서 이러한 실시간 녹음음악방식은 오로지 예술음악을 녹음하고 재생하는 방식이라는 인식이 자리 잡게 되었다.

특정한 시 공간에서 음악이 연주되고 이를 어떠한 형식으로든 녹음해 기록했을 때, 실시간으로 발생한 음과 녹음을 통해 재현된 음과의 관계는 기본적으로 ‘동일성’이 존재한다고 여겨진다. 즉 두 음악은 같은 음악이라는 관념이다.⁷²⁾ 하지만 실

72) 알프레드 겔은 우리의 미학적 태도는 계몽과 서구과학의 발전에 따른 종교적 위기에 따른 특수한 역사적 산물이라고 언급하며, 현대 예술개념이 근본적으로 매우 단편적인 재현체계(시각적 유사성)에 기반하고 있으며, 재현에 있어 원형(prototype)과 재현되는 대상과의 관계는 끊임없이 변화하는 것임을 언급했다. (Gell 1998:97)

제로 연주에 임하는 음악가들의 입장은 이와는 사뭇 다르며, 현지조사를 통해 만난 즉흥연주가들의 경우에는 보다 확연한 입장의 차이를 보였다.

[사례5-3-1]

사실은 음악을 녹음 한다는 것 자체가 원죄가 있는 거야. 당신이 천사였어도 당신이 연주하는 음악을 녹음했겠는가? 라고 마일스 데이비스가 물었다잖아. 아니 음악을 왜 녹음하겠어? 거기에는 항상 음악을 돈 받고 팔아먹으려는, 아님 적어도 누구 음악이라고 해서 가지려는 그런, 무언가 불순한 의도가 항상 밑에 깔려 있는 거죠.

(재즈 기타리스트 C)

[사례5-3-2]

에너지 보존의 법칙 알지? 그거랑 똑같아. 똑같아. 야~ 근데 녹음한 음악을 어디선가 다른 오디오로 다시 틀면 어쨌든 물리적 질량이 완전 같을 순 없잖아. 다른 게 사실이니까 질량보존의 법칙에도 위배되지. 녹음하면 영이 빠지는 거야. 소울이 나가고 껍데기만 남는 거지. 고통의 근원인거야.

(재즈 기타리스트 임)

위에서 언급한 예는 영국에 거주하고 있는 한국인 기타리스트들과의 인터뷰 내용이다. 그는 음악은 그것이 발생한 맥락 하에서만 동일성을 가지며, 그것이 다시 재생되는 맥락에 변화가 생기면 음악 자체가 재맥락화 되어 원래의 의미와는 전혀 다른 음악이 된 것으로 보아야한다는 입장을 취하고 있다. 다시 말해 그는 음악이 녹음되는 순간 일종의 오염이 생겼다고 믿는다. 음악을 녹음하는 일은 기본적으로 음악의 영을 앗아갈 뿐만 아니라 당시의 상황을 왜곡하며, 그 자체로 상품화, 인간의 평가 등으로부터 자유로울 수 없게끔 만듦으로서 모든 악의 근원이 된다고 말한다. 녹음을 해서 하나의 상품인 음반을 만들게 됨으로서 음악이 연주되던 순간은 그 자체로 세속적인 소비상품의 영역에 들어가게 된다는 것이다. 이러한 입장은 극단적으로 녹음에 대한 부정적인 시각을 드러내고 있다. 이러한 극단적 입장이 아니더라도 음악녹음을 대하는 태도에 있어서는 다양한 입장들이 상충하고 있다. 좋은 음향을 가진 음악을 만드는 게 목적이라는 일반적인 시각과는 달리 연주자들의 입장에서는 녹음방식에 대한 다양한 논의들이 존재한다. 그러한 논의를 기본적으로

다음의 세 가지 유형으로 대별해 볼 수 있다.

【표5-1】

	연주방식	녹음방식의 특성	후반작업 및 수정가능 여부
1유형	연주자 모두가 열린 공간에서 연주	연주자 서로간의 소리가 모두 섞임	추후 수정불가 후반작업 불가
2유형	각기 다른 밀폐된 공간에 들어가 연주	연주자 서로의 소리가 섞여 들어가지 않음	추후 수정이 가능 각 채널이 독립적
3유형	리듬섹션 합주 후 솔리스트가 더빙	솔리스트의 연주를 기능적으로 덧입힘	두 가지 방식의 절충형

(음악의 기록(녹음) 방식의 유형들)

첫 번째 유형의 녹음방식은 먼저 ‘레코딩은 실제연주 상황을 그대로 기록해야 한다’라는 관념에 기초하고 있다. 어찌 보면 지극히 당연한 듯 보이는 말이지만, 음악가들의 민족의미론적 체계에 있어서는 그 의미가 다양한 방식으로 구성된다. 일반적으로 오늘날의 재즈 뮤지션뿐만 아니라 소위 클래식으로 부르는 유럽의 고전음악 혹은 한국의 고전음악들의 녹음들은 대부분 이러한 방식으로 이루어진다. 연주자들은 그것을 소위 ‘순수녹음방식 pure recording’이라고 부른다. 특히 이런 순수음악들의 연주는 원칙적으로 일회적인 것이기 때문에, 2,3의 유형처럼 편집을 가하여 녹음을 하는 것은 기본적으로 하나의 유사음악인 것이고, 연주 당시의 맥락을 재현할 수는 없다는 관념을 전제하고 있다. 즉 진짜음악의 본질을 기록할 수 없고 그 껍데기인 소리만을 기록한다는 것이다. 아래의 공지문은 음반제작을 지원하는 공지문이고, 지원 대상의 경우 이러한 순수녹음방식에 해당되는 연주만을 대상으로 한정하고 있다. 이렇듯 순수음악방식이라는 개념은 사전적으로 보아 다소 애매모호한 개념이지만, 음악가들의 세계에 있어서는 통용되는 하나의 기준으로 기능하고 있다.

[인용5-1]

여러분. 안녕하십니까.

2013년 악당이반 음반제작지원에 대하여 말씀드리겠습니다. SACD와 CD 제작 모두 가능하며, 총 제작지원규모는 일억 천만원(11,000,000)입니다. CD의 경우 제작비의 50%, SACD의 경우 제작비의 60%까지 가능합니다. 음반 제작 계획이 있으시거나, 제작에 관련된 문의는 메세지로 보내주시면 관련서류 등의 안내를 별도로 해드리겠습니다. 제작 신청은 12월 31일까지이고, 이 방에 계시는 분이 아니시더라도 신청 가능합니다. 음반제작에 관하여 우리 음악인이면 자격, 내용 제한은 없습니다. 한 가지 유의하실 점은 '순수녹음-Pure Recording' 방식을 꼭 지켜주셔야 한다는 점입니다. '순수녹음-Pure Recording'은 별도의 무엇을 요구하는 것이 아니라, 연주가 시작되면 끝까지 연주자가 그 연주를 책임지고 마치는 것을 말합니다. 엔지니어의 손재주나, 기계장치의 변형 능력이 음반의 잣대가 아닌 연주자의 실력이 음반의 기준이 되는 것을 기준으로 삼는다는 말씀이겠지요. 녹음 시 힘들면 쉬었다가 다시 할 수 있습니다. 여러분의 많은 참여바랍니다. 감사합니다.

(음반제작 지원을 공고하는 안내문)

아래 제시한 표의 목록은 2012년도에 발매된 음반을 기준으로 하여 수여되는 '한국대중음악상 최우수 재즈연주 음반상'의 후보작 5장의 목록이다. 순수녹음방식이라는 것이 실제로 의미 있는 개념인 것이라면 공교롭게도 5장의 후보 음반 중 4장이 소위 순수녹음으로 만들어진 음반인 것이다. 어떤 의미에서는 이러한 녹음방식으로 만들어지지 않고는 명함도 못 내미는 그런 상황이 되어버린 것이다. 심지어 이렇듯 고칠 수 없는 상황에서의 녹음 즉 일회성이라는 기치는 하나의 상징적 자본으로 재맥락화되어 신화화되기도 한다. 이러한 순수녹음 방식에 관한 관념적 선호는 확장되어 심지어는 재즈 즉흥연주는 투 트랙 녹음(단 두 개의 마이크 채널만을 가지고 녹음하는 방식)을 통해 이루어져야 한다는 지향을 보이고 있다.

[표5-2]

<p>강태환 [소래화/素來花/Sorefa]</p> <p>김창현 [잔향(Reverberation)]</p> <p>김책&오정수 ['나'의 발견]</p> <p>잠비나이 [차연(Differance)]</p> <p>한지연 [Ascetic]</p>
--

(2013년 한국대중음악상 최우수재즈연주음반 후보작 명단)

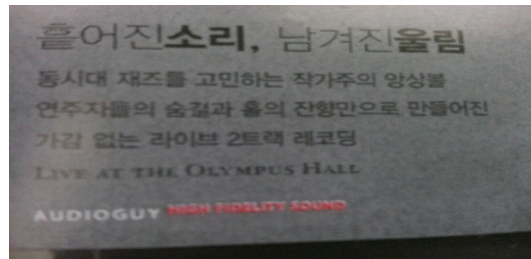
이러한 순수녹음 방식은 심지어 투 트랙 녹음 (단 두개의 채널만을 가지고 녹음하는 방식)을 통해 이루어져야 한다는 지향으로 변화되는 경향을 보이고 있다. 이와 같은 투트랙 방식의 녹음이 실제로 재즈역사에 있어 항상 유지되던 정격성의 개념인 것은 아니다. 물론 녹음기술이 발달하기 전에는 이러한 투트랙 녹음이 일반적이었지만, 2차대전 이후만 해도 위의 2유형과 3유형이 재즈 녹음에 일반화 되었으며, 대부분의 재즈 음반들은 각 악기별로 트랙을 지정하고 ‘믹스’라는 과정을 통해 소리간의 밸런스를 조정한 것이었다. 이러한 투트랙 녹음방식의 강조는, 소비주의에 기반한 거대경제의 흐름 속에서 탈신성화하고 개체화한 음반시장과 재즈 청취자들의 냉담함에 대한 반감과 우려에 기반해 재즈 발생 초창기의 음악기록 방식을 역사적 사회적 기억으로 재구성해낸 것으로 해석된다.

[사례5-3-3]

그라모폰이나 데카 같은 클래식 음반 회사에서 나오는 오케스트라 음반들도 다 투 트랙 녹음한 거예요, 형. 음량 자체를 오케스트라가 다 알아서 조절하는 거예요. 믹싱도 필요 없고 곧바로 마스터링 들어가는 거죠. 대신 마이크 놓은 위치랑 각도가 예술이어야 돼요. 마이크 설치해놓고 연주 끝날 때까지 팔장 끼고 있다가 나중에 연주 다 끝나면 마이크 치우기만 하는 거예요.

(레코딩 엔지니어 H)

[그림5-1]



(음반 표지에 부착하는 음반광고문구)

*2트랙 순수녹음 방식으로 녹음된 음반임을 강조하고 있다.

위의 사진은 실제로 연구자가 연주에 참여한 음반의 표지에 붙인 광고용 문구이다. 올림푸스 홀이란 극장에서의 라이브 연주를 2트랙으로 녹음했음을 이 음반의 가장 중요한 특징으로 부각시켜 광고하고 있다. 음악 평론가 층에서도 이러한 측면을 절대적인 미학적 가치로 높이 평가하는 경향을 보인다. 이것은 앞서 언급했던 음악의 음향구조와 함께 음악이 만들어지는 과정의 맥락을 가장 중요한 요소로 여기고 있음의 반증이다.⁷³⁾ 아울러 이러한 맥락은 연주당시 연주자들의 심리적, 인지적 국면을 가장 중요한 요소로서 강조하는 것이다.

[사례5-3-4]

투 트랙으로 녹음한 음반이니까 아무래도 연주당시의 음악적 에너지와 숨결이 그대로 전해지고 있어서 좋아요. 우리나라에서도 이제 녹음이 많이 좋아졌으니 이런 음반이 꾸준히 나올 거라고 생각해요. 연주하는 사람들은 얼마나 힘들겠어. 특히 김책씨처럼 타악기 하는 사람들은 포르테로 한 번 잘못 치면 그 날 연주 쫓 나는 거잖아요.

(재즈 비평가 K)

73) 이것은 하나의 저항기제인 것으로 파악된다. 이러한 저항의 가장 구체적인 정치학은 그들의 표상 체계에 있어서 재즈즉흥연주를 신화화함으로서 음반시장과 청취자들을 상호소외시키는 방식으로 전략화되고 있다.

[그림5-2]



(1유형의 투트랙 순수 녹음방식 녹음상황)
* 사람머리 모양의 녹음기로 녹음되고 있다.

위의 사진은 연주자 모두가 열린 공간에서 연주하는 1유형의 연주방식을 기록한 것이다. 사람머리모양을 한 녹음기는 실제 인간의 신체구조와 유사한 방식으로 녹음하기 위해 고안된 장비로서 주로 투 트랙 순수녹음을 위해 사용된다.

오늘날에는 음악감상 행위의 대부분이 실제 연주장소보다는 음반을 재생하는 방식을 통해 이루어지기 때문에, 집에서 음반으로 음악을 듣는 일반 사람들에게는 실제 진짜연주상황을 재현한 음반이 가짜 같고 이렇게 음향을 조형해 만든 가짜가 오히려 진짜 같아지곤 한다. 음악이 만들어지는 맥락마저도 조형적으로 재현하곤 하는 것이다. 이러한 가운데 이처럼 원형에 대한 역사적 기억으로서 재구성되어 표상되는 즉흥연주는, 음악은 고양된 일회적 시간의 경과로 전개되기 때문에, 연주(퍼포먼스)는 문학이나 회화를 수용하는 경우의 퍼포먼스보다도 더욱 직접적인 중요성을 갖는다. 우리는 책을 다시 읽을 수도 있고 전람회를 다시 찾을 수도 있다. 그러나 같은 콘서트를 다시 한 번 가는 것은, 아무리 녹음기술이 이 같은 사실을 상당부분 바꿔놓았다고는 하지만 여전히 말이 되지 않는다(Said 1991:22)라는 언급과 같이 즉흥연주의 맥락에 존재하는 불확정성(indeterminacy)이 가지는 일회적 특질은 더욱더 강조되고 있다.

[사례5-3-5]

녹음을 한다는 게 우리가 생각하듯이 현장의 상황을 판으로 복사하는 게 목표가 아니라, 듣는 사람으로 하여금 현장에 와있는 것 같은 착각을 불러 일으키는 게 목표인 거예요. 말하자면 자신이 생각하는 이를테면 리버브를 사용하여 성당이나 넓은 공간에서 듣는 것처럼 만드는 건데, 이를테면 성스러운 마음으로 연주하는 게 아니라 일종의 성스러운 상황을 가상현실로 만드는 거라면 설명이 될러나.

(음반 프로듀서 H)

물론 재즈연주자라고 해서 모든 사람들이 이러한 1유형의 방식으로 녹음을 하는 것은 아니다. 하지만 즉흥연주에 있어 음악이 발생하는 찰나를 다른 방식으로 재생하는 것은 조작된 동일성이며, 즉흥연주의 가장 중요한 가치를 손상시키는 심각한 오염으로 간주하는 기질은 즉흥연주자들만이 가지는 독특한 상징체계를 보여준다. 그들에게 있어 음악을 추후에 수정하고 조형작품을 제작하듯 깎고 다듬어서 만들어가는 것은 음악이 가진 영을 잃는 것이며, 시간예술인 음악이 갖는 가장 고유한 가치인 순간성과 불확정성을 상실하는 것이다. 즉흥연주자들에게 있어 음악이 정체화(identify)하는 것은 음악을 등가교환이 가능한 물질의 형태로 세속화시키는 행위가 되는 것이다.

4. 변화하는 연주환경 : 저작권과 정격성 의미의 구성

1710년 영국에서 처음으로 저작권법이 제정된 이후 300여년이 지났고 지난 2012년 3월 15일부터 한미 FTA가 발효되기 시작하면서, 한국 사회의 재즈 연주에 있어 많은 변화가 일어나게 된다. 기존에 작곡가 사후 50년까지 인정되던 저작권 소멸의 기한이 미국 저작권법에 준해 사후 70년으로 연장되었고, 저작권자의 고소 없이도 공소가 가능해져 비친고죄의 성격을 띄게 되었다는 등의 차이가 있으나, 사실상 대부분의 상업적 음악제작 업자에게 있어서는 큰 변화가 있다고 생각하지는 않는 것 같았다. 다만 재즈연주자들의 경우, 눈에 띄는 변화들을 마주하게 되었는데, 가장 먼저 기본적으로 미국의 민속음악이라 여겨지고, 사회전체의 자산이라

여겨졌던 ‘재즈스탠다드’를 연주하는 일에 법률적 제약이 따르게 되었다. FTA가 발효됨으로서 이전엔 없던 법률적 제약이 실제로 생겨난 건 아니었고, 클럽이나 소극장 등지에서 연주할 때는 크게 감시대상이 되지 않았던 것들이 보다 적극적인 감시의 대상이 됨으로서 연주자들의 입장에서는 마치 없던 법률이 제정된 것과도 같이 느껴지고 있는 것이다. 물론 상업적으로 수익을 보장하는 단위의 공연 같은 경우는 이전에도 항상 모니터링의 대상이 되어왔지만, 지방 소극장에서 이루어지는 연주의 팜플렛이나 100여장 이하가 판매되는 사실상 졸업기념음반에 가까운 음반의 발매에까지 그 영향력을 미치게 된 것은 최근에 들어서 발생한 일이다.

기존의 재즈클럽의 경우 소위 재즈스탠다드 라는 곡들을 변주하여 연주하는 것이 보통이었고 이러한 연주들을 소위 ‘정통재즈’라고 불려왔다면 이제 정통재즈라는 것의 의미가 무엇인지 애매해지는 상황에 놓이게 된 것이다. 미국의 경우 음반녹음의 경우에는 예전부터 저작권료를 징수해왔던 것이 사실이지만, 클럽이나 소극장에서의 스탠다드 연주는 어느 정도 묵인되는 경향이 있었지만, 한국에서는 그보다 더 엄격한 기준이 적용되려고 하는 듯 보인다는 것이 재즈연주자들의 공통적인 견해였다.

[사례5-4-1]

사람들이 재즈 어렵다고 지랄하면, 재즈도 민속음악이고 민초들이 밭 갈고 목화 따다 생긴 음악인거라고 마음을 열면 들린다고 레슨 할 때 애들한테 맨날 그랬는데,.. 재즈밴드가 그럼 이제 스탠다드 연주 못하면 그럼 뭘 연주하란건지 모르겠네. 정통재즈는 못하고 작곡한 곡들만 할 수 있으니까, 정통재즈가 아니라 정통풍 재즈를 해야 되는 거네. 한국에서 재즈 하는 애들이 제 다 따따라 그만 두고 악기 놓을 때가 온 거야.

(재즈 기타리스트 C)

본 논문의 주된 논의 대상인 재즈를 비롯한 아프리카계 미국인들의 음악문화는 미국인들에게 그 기능적 측면에 있어 자국의 민속음악이지만, 다른 구대륙의 민속음악들과는 달리 20세기에 발생했다는 특징을 가지고 있다. 미국저작권의 시효가 창작자의 사망 후 70년이라는 규정을 염두에 둘 때 이것은 이러한 유형의 음악들이 민속음악이면서도 현대식 저작권관리의 대상이 되는 이중적인 정체성을 가지고 있음을 의미한다. 민속음악과 대중음악은 지배계급의 고급음악에 대칭되는 음악이

라는 점에서 접점을 갖고 있지만, 대중음악은 특정한 개인에 의해 창작된 음악이고 저작권을 갖게 되는 반면에 민속음악은 사회구성원 모두에 의해 창작되고 향유되는 사회전체의 자산으로서 한 개인에게 저작권을 부여하지 않는다는 일반적인 민속음악개념에 비추어 볼 때, 미국의 민속음악문화개념은 우리가 아리랑이나 도라지 타령, 산조, 시나위 등의 민속음악을 다루는 태도와는 확연히 구분되는 특성을 내포하고 있다. 아울러 이러한 측면은 한국 내에서 벌어지는 재즈연주의 법률적 지위를 규정 짓는데 있어 어려움으로 작용하게 된다.

미국과 한국에서 같은 곡이 연주되더라도 법률적으로 다소간 다른 지위를 부여받게 되는데에는 기본적으로 개정되는 저작권법에 있어 적용되는 ‘포괄적 공정이용 항목’이란 것에 대한 해석의 차이에서 기인하는 것으로 보인다. 그 차이는 기본적으로는 이러한 ‘재즈스탠다드 음악’의 사용이 상업적 목적인가 아닌가, 사회에 기여하는 학술적 목적인가 아닌가를 규정하는 방식에 있다고 볼 수 있다. 여기에서는 사실상 법률상의 문제보다도 문화적인 차이가 주된 쟁점으로 대두된다. 즉 다시 말해 미국사회에 있어 재즈스탠다드의 연주는 문화적 맥락상 어느 정도 민속음악으로서의 사회적 지위가 인정되고 따라서 상품화를 목적으로 음반을 제작하지 않는 한 기본적으로는 비상업적인 문화라는 인식이 잠재되어있는 것으로 보인다. 다만 한국땅에서 한국인 연주자들이 그것을 하나의 민속음악 문화로 생각하고 연주하는 것은 문화적 맥락상 어울리지 않으며 이 경우 재즈연주는 대중음악으로서 즉 상품으로서 연주된다는 판단에 기인한 것으로 보인다. 미국의 재즈 스탠다드와 유사한 시기에 작곡된 한국의 가요 예컨대 김정구가 부른 노래나 이난영이 부른 노래 등에 대해서는 저작권 징수가 예전부터 엄격하게 이루어지고 있음에 비추어볼 때, 한편으로는 이러한 사건이 한국의 재즈연주자들이 크게 억울한 일이라거나 한국인들만을 타겟으로 한 비합리적인 일로 보이지는 않는다. 다만 대부분 미국에서 교육받거나 혹은 미국식 교육에 준해 교육을 받는 한국의 재즈 연주자들의 경우, 재즈를 하나의 민속음악유산으로 여기는 미국식 사고방식에 익숙해져있어, 실제 법률적 적용에 있어 미국과 한국의 문화를 각기 다른 성격으로 규정하는 어찌 보면 지극히 당연한 과정이 오히려 이해하기 힘든 것으로 되어버린 것이다. 실제로 최근 들어 지방의 소극장에서 연주를 하는 경우 재즈연주자 역시 보통 클래식 연주개념에 준해 프로그램을 미리 발송해 팜플렛과 포스터를 제작하고 연주할 프로그램을 인쇄

하는 일이 보편화 되어있는데, 실제로 최근 들어서는 소극장에서 연주를 하는 경우에서 곡 제목을 넣을 수가 없게 되었다. 유럽의 고전음악 혹은 한국의 민속음악을 연주하는 경우였다면 전혀 걱정할 필요가 없는 일을 재즈연주자는 겪고 있는 것이다.

VI. 결론

본 연구는 현대 한국사회에 존재하는 재즈 즉흥연주자들의 의식 내부에 투영된 의미체계가 사회적으로 구성되는 과정에 관해 살펴보려는 목적 하에 진행되었다. 기존에 한국사회에서 생산된 대부분의 음악관련 연구가 소위 음악의 미학적 의미에 주목한 것이라면 본 논문에는 있어 주안점은 사회문화적인 맥락에서 음악 의미의 생산과 변형의 과정을 살펴보는 것이었다. 그것은 한국 재즈연주자 공동체들의 복잡한 심리적 국면 속에서 발생하는 정격성 구성의 정치학을 살펴봄으로서, 음악적 의미의 작용이라는 것이 서구의 형식미학과 같이 단순히 음조직구조에 의해 결정되는 것이 아니라 사회적 상호작용과정 속에서 규정되고 승인됨으로서 그 의미를 갖게 되는 것이라는 것을 민족지적 현재로서 파악하려는 연구자의 의도로부터 비롯된 것이다.

1987년 미의회에서 재즈는 미국문화의 보석이라고 선언한 결의안이 채택된 이후 유럽문화의 종속성과 단절된 고유한 미국음악으로 구성되어 선전되고 있는 재즈는 역설적으로 노예무역을 통해 기원하였다. 이렇듯 하위주체의 음악으로서의 기원을 가지고 있는 재즈는 20세기 초 미국사회에서 발생했으며, 한국사회에서는 1920년대부터 전파되어 연행되었다고들 회자된다. II장의 내용은 본 논문 이해에 있어 배경지식의 역할을 하는 장으로, 미국과 한국에서의 재즈연행이 밀접한 연관성 아래 각기 주어진 사회문화적 배경에 국면에 따라 각기 다른 정치학을 바탕으로 사회적 기억을 재생산해내는 국면을 서술하고 있다.

본 연구의 현지조사 과정에 있어 주안점은 현대 한국사회의 재즈연주자 공동체가 관계하는 다양한 환경과 세팅에 있어, 음악적 의사소통능력 그리고 복합적인 역사적 문화적 요인들의 교차에 의해 구성되는 정격성의 개념을 포착해내고 더 나아가 구성된 정격성 개념의 준거에 따른 사회분화의 구체적 과정을 민족지적 현재로 포착해내는 것이었다. IV장 민족지의 주된 연구대상인 재즈 클럽연주의 세팅은 ‘정통재즈’가 연주되는 장의 상징으로서 연주자들의 의식 내부에 투영되었다. 이러한 상징성은 연쇄적으로 한국의 교육환경 하에서 필요로 하는 ‘정격적인 연행의 공간적 배경’이라는 의미로 구성되어 교육기관에서 다루는 한국재즈 정격성의

구성과정에 연쇄적인 영향으로 나타난다. 청취자들의 하위문화적 연망이 발달하지 못하고 음악 생산자의 규모에 상응하는 음반소비시장이 형성되어 있지 못한 상황에서 유지되고 있는 한국의 재즈 연주공동체에 있어서는 대부분의 구성원들에게 교육기관과의 관계가 가장 중요한 연망으로 작용하고 있다는 점에 비추어 볼 때 이러한 의미의 발명과정은 매우 중요한 가치이자 준거점으로 인식된다. 이렇듯 클럽에서의 연행은 등가교환에 기반한 금전적 교환가치를 넘어서서 연주자의 명예와 위세가 표상되고 교환되는 장으로서, 연주자사회 내부에서 지위의 생산과 의미의 변형을 관장하는 중요한 장으로서 기능한다. 아울러 이 클럽에서의 연주는 연주자 사회 내부의 결속력을 강화해주고, 연주자 사회에서 필요한 최소한의 도덕률을 내면화하는 의례로서의 역할을 수행함으로써 경직된 한국사회의 재즈 공동체에 있어 사회의 평형을 유지해주고 사회계층의 경직화를 예방해주는 역할을 하고 있다.

오늘날 한국에서 벌어지는 재즈연주가 가지는 정격성은 미국사회에 표상된 신고전주의 정통재즈라는 개념에 의존적인 형태로 관찰되고 있다. 유럽음악으로부터의 종속성에 대한 반문화로서의 의미를 내포한 이 ‘정통재즈’의 개념이 한국의 재즈 공동체에 내면화 되는 과정은, 대체적으로는 미국의 모던재즈 개념을 여과 없이 받아들이는 경향으로 나타난다. 다만 미국 모던재즈 개념에 내재된 미국적 ‘고유성’의 관념은 한국에서 다양한 층위에서 다양한 방식으로 확장되어 나타나고 있다. V장의 전반부에 제시된 민족지의 분석에서는 이러한 의미의 각축을 다루고 있다. 어떤 의미에서 이와 같이 소극적으로 나타나는 토착적 고유성에 관한 논의는, 하위주체로서의 지위를 갖는 한국 재즈연주자들이 행할 수 있는 거의 유일한 저항의 방법론인 듯 보인다. 미국 재즈의 맥락 안에서 유럽식 음악과의 차이로 규정되는 이러한 ‘고유성’의 가치가 한국사회에서 수용되어 변형됨으로서 사회 내부에서 실천되는 구체적 과정은 음악을 생산하는 주체에게도 음악을 수용하는 주체에게도 서글픈 양가적 분열의 양상으로 나타나고 있다.

재즈연주가 표방하는 가장 중요한 정격성의 요소로는 즉흥연주관습이 꼽힌다. 주로 V장의 후반부에 제시되는 이 즉흥연주에 관한 담론들은 교육기관과 연주필드 등지에서 다양한 방식으로 구성되고 있었으며 재즈연주자로서의 정체성 형성에 있어 가장 본질적인 요소로서 투영되고 있었다. 즉흥연주에 기반한 한국재즈의

정격성 개념은 기술적(음악의 녹음)으로 그리고 법률적(저작권법의 개정)으로 변화하는 사회환경 속에서 좀 더 원리주의적인 성향으로 발전하기도 하고 한층 폐쇄적인 성향으로 재생산되기도 하면서, 나름의 정치학을 개발하고 자신과 타자를 끊임없이 재정의함으로서 고도로 산업화된 사회의 내부로부터 자신의 정체성을 유지해나가고 있다.

서론에서 명시했듯이 본 연구의 목적은 한국사회의 재즈연주에 내재된 미학적 경험의 포착이나 한국 재즈의 종속성에 대한 평가와 단죄 등에 있지 않다. 그런 의미에서 본 논문은 한국사회에 존재하는 재즈연주공동체의 모습을 경험적으로 재구성해 제시한다는 일차적 목적을 어느 정도 달성한 셈이다. 하지만 이 맥락에서 목격하게 되는, 종속성, 소극성, 분열성 등 하위주체로서 갖게 되는 징후들을 해결할만한 구체적 대안을 제시하는 단계로까지 발전하지 못하고 있다는 점을 인정하고자 한다. 또한 본 논문에서 연구자는 한국사회의 재즈 수용자들의 면모를 중층적으로 파악하지 못하고 있음을 망설임 없이 인정한다. 이는 한국의 재즈 생산자와 수용자 양자가 갖고 있는 폐쇄성과 관련되어 있기도 하지만 본질적으로는 연구자의 경험부족으로부터 발생하는 것임을 인정한다. 이러한 한계점을 결론의 말미에 명시하는 것은 한국의 음악사회가 안고 있는 상처와 분열성을 직시하고, 다음 단계가 무엇이어야 하는가에 대해 숙고하고 성찰하는 과정이 연구자와 한국의 음악사회 양자에게 부과된 하나의 과제임을 각인시키기 위함이다.

<참고문헌>

기딘스, 드보

2012 『재즈 : 기원에서부터 오늘날까지』, 황덕호 역, 까치.

기어즈, 클리포드

1998[1973], 『문화의 해석』, 문옥표 역, 까치.

매뉴얼, 피터

2012 『비서구세계의 대중음악』, 박홍규, 최유준 역, 아카넷.

메리엄, 앨런

2001[1963] 『음악인류학 I, II』, 이기우 역, 한국문화사.

모스, 마르셀

2002[1925] 『증여론: 태고 사회에서의 교환의 형태와 이유』, 이상률 역,
한길사.

바바, 호미

2002 『문화의 위치: 탈식민주의 문화이론』, 나병철 역, 소명출판.

박미경

2002 “즉흥성 연구의 시안: 채보와 비교를 통한 해석”, 『세계음악학회』.

박철홍

2012 “실용음악 교육기관의 사회적 역기능에 관한 연구”, 민족음악학회.

베렌트, 요하임

2004 『재즈북』, 한중현 역, 이룸.

사이드, 에드워드

2008[1991] 『음악은 사회적이다』, 박형규, 최유준 역, 이다미디어.

서우석

1989 『음악현상학』, 서울대학교 출판부.

송방송

1997 『한국음악통사』, 일조각.

슈스터만, 리차드

2002 『프라그마티스트 미학 : 살아있는 아름다움, 다시 생각해보는 예술』,
김광명, 김진엽 역, 예전사 .

쉐크너, 리차드

2004 『민족연극학: 연극과 인류학 사이』, 김익두 역, 한국문화사.

아도르노, 테오도르

1988[1963] 『음악사회학』, 문학과 비평사, 권혁면 역.

오명석

2010 “선물의 혼과 신화적 상상력: 모스 『증여론』의 재해석”, 『한국문화
인류학』 43권.

유영건

2011 “한국 민요의 미의식 연구”, 중앙대학교 철학과 박사학위 논문.

이강숙, 김춘미, 민경찬

2001 『우리양악 100년』, 현암사.

이경분

2004 『망명음악 나치음악』, 책세상.

이용식

2005 『황해도 곳의 음악인류학』, 집문당.

전인평

2001 『실크로드 음악과 한국음악』, 아시아음악학회.

정서은

2003 『일제강점기 신민요의 음악학적 고찰』, 민속원.

커런, 몰리, 위커딘

2004 『대중문화와 문화연구』, 백선기 역, 한울아카데미.

터너, 빅터

1996 『제의에서 연극으로』, 이기우, 김익두 역, 현대미학사.

파농, 프란츠

2004[1961] 『대지의 저주받은 사람들』, 남경태 역, 그린비.

홉스봄, 에릭

2004[1983] 『만들어진 전통』, 박지향, 장문석 역, 휴머니스트.

홍정수.

2000 "홍난파 자료 3: 사진편", 『음악과 민족』.

Appadurai, Arjun

1996 “*Modernity at Large*”, University of Minnesota Press.

Anonymous

1925 *Is jazz the pilot of disaster?* Etude 43(no. 1):5~6

Bauman, Richard

1989 『*Explorations in the Ethnography of Speaking*』, Cambridge University Press.

Bonvillain, Nancy

2003[1996] *Language, Culture and Communication: The Meaning of Messages*, Pearson Education, Inc.

Chase, Gilbert

1944 *An Essay on Man*, Yale University Press.

Durkheim, Emile

1995 *The Elementary Forms of Religious Life*, The Free Press.

Feld, Steve

1990[1982] *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics and Songs in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press.

Gell, Alfred

1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, 1998.

Grove, George

2001 *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Oxford University press.

Kart, Larry

2004 *Jazz : In Search of Itself*, Yale University Press.

Kernfeld, Barry

2001 *The New Grove Dictionary of Jazz*, Oxford University Press.

Leonard, Neil

1963 *Jazz and the White Americans* , Chicago University Press.

Malinowski , Bronislaw

1944 *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, University of North Carolina Press.

Marcus, George, Fischer, Michael

2005 *Anthropology as Cultural Critique*, Chicago University Press.

Martin, Billy

2006 *Riddim: Claves of African Origin*, Musicinmotionfilms Publishing.

Merriam, Alan

1964 *Anthropology of Music*, Northwestern University Press.

Nettle, Bruno

1969 *In the course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago University Press.

1991 *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, University of Chicago Press.

Russell, George

2001 *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, Beekman.

Small, Christopher

1998 *Musicking : The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press.

Schechner, Richard

1980 *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge University Press.

Spencer, Paul

1986 *Society and the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance*, Cambridge University Press.

Troike, Mauriel

2003[1982] *The Ethnography of Communication : An Introduction* Blackwell Publishing.

Turner, Victor

1988 *Anthropology of Performance*, AJ Publishing Company , 1988.

ABSTRACT

Real music, fake music

: A study of meaning-constuction of the authenticity
in contemporary Korean Jazz society

Kim, Chaek

Department of Anthropology

Graduate School

Seoul Nationnal University

The aim of this study is to investigate Jazz improvisation custom in the setting of Korean contemporary society through an empirical methodologies. Too much percentage of formal researches on the music culture seem to have a tendencies to study in aesthetic perspectives, Meanwhile this thesis is concentrating on the context of socio-cultural context.

Jazz music has been played and appreciated in Korean peninsula since 1920's and the meaning of it has been constructed variously in its given historical context. In the contemporary setting, the status of Jazz music in Korea is quite complicated. It is considered as an academic music which is taught as a serious college subject however it doesn't have qualification as a traditional music or folk music in korean society. This quite different aspect from north america. Therefore the status of Jazz music in korea is occupying the third area which is distinguished from Korean traditional music or western classical music, the two main formal academic music field.

With a quantitative aspect, Jazz music is not a popular phenomenon in Korea. Nevertheless, in the educational context, it is regarded as an

authentic form of most kind of popular music existing in contemporary Korea. So the meaning of authenticity of Korean Jazz music would be a very significant role in the field of contemporary music education. but a scholastic approach to these subject was relatively rare so that most of theoretical background was quoted from American textbooks even in these days. These defect raise many serious problems including the attitude of dependency. This study is trying to prove it's own validity on this context.

Analysing procedure of this thesis was based on the ethnography which has been performed through out the Jazz clubs and Jazz music -silyongeumak- department in the college education of Korea.

The analysis emphasize on the question: how the meaning of the authenticity of Korean Jazz is constructed in Jazz improviser's cognitive map in various and complex cultural, historical settings. The meaning of authenticity and indigenosity is being interpreted in Korean society and how these issues of improvisation, recording, copyrights.

These process would present how the Jazz improviser community in Korea is defining their own identities and inventing the meaning of authenticity in the context of cultural politics even in the highly industrialized circumstances.

keywords : Korean Jazz, urban-ethnomusicology, improvisation, authenticity, cultural constuctionism, music anthropology

student number : 2007-20133